أعيان مصر

وجوه مصرية معاصرة

خيري شلبي

الناشر
الدار المصرية اللبنانية

أعيان مصر

وجوه مصرية معاصرة

خيرى شلبى

الناشر : **الدار المصرية اللبنانية**
١٦ ش عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ ـ ٣٩٣٦٧٤٣
فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ ـ برقياً : دار شادو
ص . ب : ٢٠٢٢ ـ القاهرة
رقم الإيداع: ٢٢٦٥ / ١٩٩٨
الترقيم الدولى: 977 - 270 - 398 - x
طبع : **المدنى**
العنوان: ٦٨ ش العباسية
تليفون: ٤٨٢٧٨٥١

الطبعة الأولى : رمضان ١٤١٨ هـ ـ يناير ١٩٩٨م
اللوحات إهداء من الفنان الدكتور : **خلف طايع**


بسم الله الرحمن الرحيم

عطفة

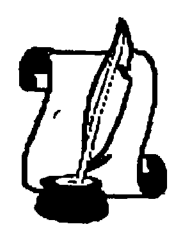
هؤلاء رهط من الأحباب، أحبابنا جميعا. تألقوا فى فنونهم فإذا هم بعض تجليات مصر. إنهم وجوه مجدها المتعدد الوجوه، وفصول من تاريخها الغنى بالفصول. إنهم هى، وما هى إلا هم، هيهات أن ينفصل أحدهما عن الآخر وإن باعدت بينهما العوادى والمنافى النائية. هم شرائح من لحم تاريخها الفنى والفكرى والأدبى والسياسى والاجتماعى، كل شريحة تتضمن إلى تاريخها الذاتى تاريخ فنها، زخم عصرها، رحيق عصيرها. هى حلقات منفصلة متصلة، ليست فى حاجة لمقدمات تستدرّ لها الرابطة وتختلق نوعا ما من الوصال.

هؤلاء هم زهور الوطن؛ طرحها شجر الإنسانية المصرية على امتداد قرن من الزمان الخصيب درجنا على تسميته بالقرن العشرين. نطلٍّ بها على القرن الداخل مزهوين بموفور الحصاد؛ حتى إذا ما شبَّ القرن الواحد والعشرون عن الطوق وتسلق سور القرن العشرين أسكره الأريج وأنعشته العطور ألهمته عطورا جديدة لقحته بالخصوبة المصرية الفذة أبدا. إن زهور الوطن المروية بعرق الإنسانية لا تعرف الجفاف ولا يعرفها الذبول. ذلك أن دم الناس والوطن

يجرى فى أوراقها، فتبقى حتى الأبد حيَّة فواحة بالشذى والعبير تضخه فينا. . وفى قابل الأجيال.

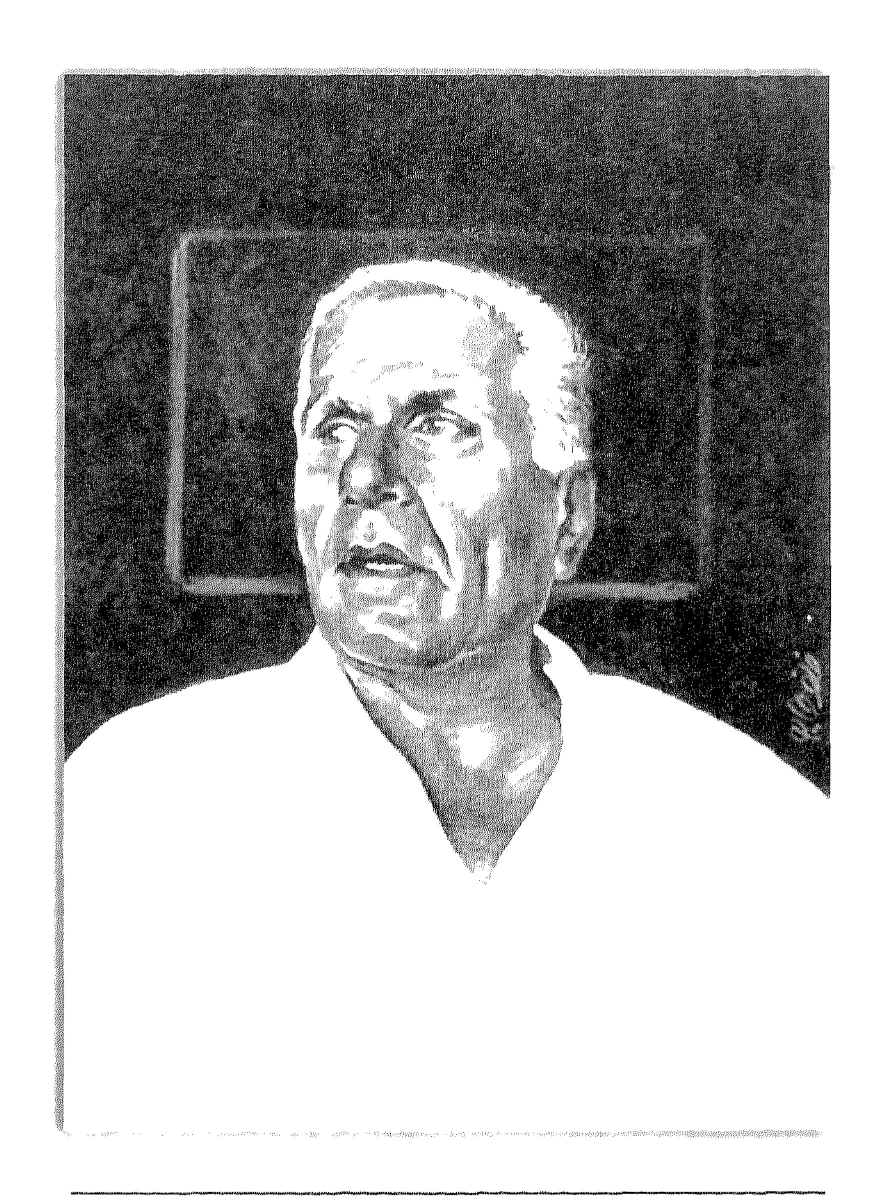
لسنا نؤرخ، لا ولا ننقد. . إنما نُنْشد سيرة الأحباب العطرة. فسيرة الأحباب دائما عطرة، محببة. ما أصدق رامى إذ يقــول: ولما أشوف حد يحبك. . يحلالى أجيب سيرتك وياه.

«خيرى شلبى»



باب الكلم

* يوسف إدريس: النجم
* نعمان عاشور: الطواف
* ميخائيل رومان: الفرعون



يوسف إدريس

النجـــم

حين انتشت الطبيعة وازدهت، واستنارت وتألقت، وأشرقت بالبهجة والسعادة، وابتسمت؛ كانت ابتسامتها هذا الوجه.

كأس من اللبن الحليب مخلوط بقليل جدا من الشاى القرمزى؛ حزمة من الضوء تجمعت، أخذت شكل الكأس؛ شكل وردة متفتحة.

طابع الحسن فى منتصف ذقن مسحوب كقاعدة براد الشاى الصينى، فم واسع، شهوانى، ممتلىء الشفتين؛ مضموم على بسمة أزلية كبيرة مشعة؛ بسمة بحجم مصر وأرضها وشعبها وتاريخها ونيلها وأهراماتها؛ بسمة هى سر الامتلاء بالعمق بالشجن بالأريحية العظيمة المعطاء.

أنف طويل مستقيم كالصولجان، يفصل بين خدين بارزين تحيلهما البسمة العريضة إلى جيبين متخمين بالأسرار والمعانى المدخرة الثمينة.

عينان قويتان نفاذتان، ضاحكتان؛ يتدفق منهما نهر من المرح تحملك أمواجه المتجددة إلى العصور البدائية الأولى حيث تتضح نظرات العينين بكل ما يعتمل فى النفس من مشاعر؛ حيث نظرات العينين هى اللغة الحقيقية

للتعامل مع الكون والبشر وكافة المخلوقات قبل اختراع اللغات الصوتية.

عينان كميدان التحرير وميدان طلعت حرب. فيهما زحام شديد بقدر ما فيهما من وضوح تام. تطل منهما حقول خضراء مترامية الأطراف يانعة الخضرة باسقة الأشجار؛ ترى فيها داركم فى البلد؛ ربما فى قرية البيروم بمحافظة الشرقية؛ ربما فى أية قرية من قرى مصر؛ ترى فيهما الناف والمحراث والفأس والنورج والمذراة، والأجران مليئة بأكوام التبن، وأسطح الدور تتدلى منها أعود الحطب والقش وأقراص الجلة، وأبراج الحمام، والمصلى المحندقة على شاطئ الترعة، والأخصاص والسواقى، والطنابير والشواديف، والأنفار والخولة وناظر الزراعة وكاتب الأنفار، والصفصاف والجزورين والجميز والتوت، وحقول الأرز والقطن وسنابل القمح، وبؤس الفلاحين، وطيبة قلوبهم ونقاء سريرتهم ومكرهم وخرقهم المرقعة، والأبقار والجواميس والحمير والجمال والأغنام، وأكوام السباخ وأحمال البرسيم؛ وتشم رائحة الروث ورائحة السمن البلدى المقدوح والجبن القريش والقشدة والفطير المشلتت الساخن، ورائحة طمى الفيضان وقمائم الطوب النيىء المحترق، ورائحة التقلية؛ وتسمع فيهما قأقأة الدجاج والبط والأوز، وهديل الحمام، واستغاثة الفجر، والمواويل الحمراء وغناء الشغيلة الشقيانين.

عينان تقولان لك من أول نظرة: لا تحاول إخفاء أى شىء عنى فأنا أرى كل شىء فى داخلك. تقولان لك: فلتطمئن وتهدأ بالاً فأنا مستودع أسرارك أنا البئر العميق الذى برغم عمقه ترى قاعه البعيد البعيد من فرط صفائى.

الجبين متسق. من حيث تبدأ العين اليمنى ـ بينها وبين منبت الأنف ـ خط قصير غائر فى الجبهة يشكل مع الحاجبين الغزيرين ما يشبه التوقيع كأن الله سبحانه وتعالى قد حرص على وضع توقيعه بإمضائه على هذه اللوحة البديعة.

الجبهة مزدانة بتاج من الشعر الغزير الناعم المتسق؛ من السالفيْن الطويلين إلى الفودين إلى أعلى الرأس كأنما رسمته فرشاة فنان فذ.

هذا الوجه البديع الساحر، البالغ الجمال، يعكس رجولة طاغية، على قوام عملاق، ممشوق القد، أهيف، ممتلىء؛ على درجة من الأناقة حتى دون أن يرتدى الملابس الأنيقة الثمينة، فهو يبقى مثلاً على الأناقة حتى لو ارتدى ثيابا متواضعة. لكنه، فى الواقع، كان شديد الاهتمام بأناقته، يتخير من الملابس أثمنها وأشيكها، على أحدث الموضات؛ سواء كانت البذلة الكاملة الكاروهات برباط العنق من أفخم المحلات العالمية، أو القمصان النصف كم، أو الفانلات الحريرية. إنه جميل يحب الجمال، ويحبه الجمال أيضا، وهو فى أعماقه منجم من الجمال لا ينفد.

بينه وبين جمال يوسف الصديق وشائج كثيرة، ليس فى تشابه الاسم والشكل فحسب، بل وفى الموهبة؛ فقد كان يوسف الصديق موهوبا فى تفسير الأحلام والرؤى، حكيمًا، مدبرًا، عفيف النفس، واسع الأفق، مرهف الحس، بعيد النظر، نافذ البصيرة.. وهكذا كان الفنان الفذ يوسف إدريس.

بمجرد أن تقع عينك عليه، وأنت لا تعرف أنه الفنان يوسف إدريس، فلابد أن تشعر لأول وهلة أنك أمام فنان كبير، نجم من نجوم السينما العالمية.

ولقد ألح عليه سميه المخرج السينمائى يوسف شاهين بأن يقبل اكتشافه له كممثل سينمائى. ولكن يوسف إدريس أبى أن يفكر مجرد التفكير فى قبول هذه الدعوة ولو أنه وافق، لانتقل التمثيل السينمائى فى مصر نقلة خرافية، ولظهر من المؤلفين والمخرجين من هو على مستوى هذه الموهبة. ولكننا فى هذه الحالة كنا سنخسر هذه الثورة الأدبية التى شملت الأدب العربى ونقلته إلى مستوى شاهق يناطح الأدب العالمى، والتى قادها يوسف إدريس منذ بداية الخمسينيات وظل يقودها ويغذيها بالوقود حتى رحيله الفاجع فى أوائل التسعينيات.

المذهل حقا أن يوسف إدريس لم يكن يُعد نفسه منذ الطفولة ليكون كاتبا؛ بـل لم يكن ليخطرَ على باله أن يحترف الكتابة ذات يوم صحيح أنه قرأ فى

طفولته وصباه أعدادًا هائلة من الروايات البوليسية ـ (روكامبول) ـ والكتب الأدبية؛ إلا أن القراءة آنذاك كانت سلوكا عاما؛ الكتاب كان صديقا صدوقا لجميع الشباب، وعادة القراءة منتشرة فى جميع أنحاء البلاد بين كافة الطبقات؛ حتى أولئك الذين يعرفون بالكاد فك الخط فى القرى كانت القراءة بالنسبة لهم متاعا دائما. وأى مندرة ريفية وأى دكان بقالة فى القرى تجد فى طاقة منها ومنه عددا كبيرا من الكتب المتداولة، من ألف ليلة وليلة إلى الملاحم والسير الشعبية التى كانت بمثابة الجهاز الإعلامى والتثقيفى الأوحد. وفى قرية البيروم بمحافظة الشرقية ولد يوسف إدريس ونشأ وسط هذه العادة المتأصلة، عادة القراءة؛ فكان لابد أن يقرأ. وقد فرضت عليه ظروفه الخاصة أن يغترب بعيدا عن أمه وأبيه من أجل التعليم الأولى والابتدائى والثانوى؛ فعاش فى كنف جده الذى كان شيخا حكيما محنكا، فلاحا، ذكيا، يمتلىء صدره بآلاف الحكايا والطرف والأمثال والأقوال المأثورة؛ استطاع أن يستحوذ على خيال الطفل، وأن يصادقه. ومن المؤكد أن ذلك الجد هو أصل بذرة «الشقاوة» التى نمت فى قلب يوسف إدريس وخياله؛ حتى أصبح أكبر من سنه دائما؛ فمنذ وقت مبكر جدا وهو على درجة كبيرة من الوعى؛ كان طفلاً «أروبا»؛ يدرك مالا يدركه أنداده من الأمور؛ ويعرف مالا يعرفونه، ويفهم ما يرى وما يسمع؛ ويتوقف عند ما يفهمه ليقلب فيه ويستوضح ما غمُض عليه؛ ويهتم بأن يفهم وأن يرى المزيد ويعرف المزيد؛ ويدخر الكثير، فتزداد ملامح وجهه نضجا وبلاغة؛ وينشط خياله فيسرح به إلى آفاق لا يقتحمها سوى الكبار. ورغم أنه فى طفولته وصباه كان يفكر كما يفكر الكبار، وفى شبابه يفكر كما يفكر الشيوخ، وفى شيخوخته ـ التى لم يكن لها وجود إلا فى شهادة الميلاد ـ كان يفكر كما يفكر الفلاسفة والحكماء وحاملو هموم البشر؛ فإن الطفل الشقى الذكى اللماح المرواح المكار ظل منتصبا فى أعماقه حتى آخر لحظة فى حياته. كان يفكر بعقل فيلسوف ويعيش بقلب طفل شديد المرح شديد التفتح للحياة.

دخل يوسف إدريس ميدان الأدب من باب السياسة. فكل أبناء جيله من

عمالقة الأربعينيات طلاب الجامعات كانت السياسة قدرهم المقدور عليهم، إذ البلاد واقعة تحت سلطة الاحتلال وقصر ملكى ينطق بصوت سيده المحتل؛ وقضايا التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية تشغل الشباب ليل نهار تشاركهم فى حياتهم وفى أوقات درسهم. زملاء يوسف إدريس فى كلية الطب ممن يشتغلون بالسياسة كان بعضهم يكتب فى الأدب، مثل محمد يسرى أحمد وصلاح حافظ وغيرهما كان يسرى أحمد وصلاح يكتبان القصة القصيرة بنضج مبكر، ويقرآن على «الشلة» أو «الجماعة» ما يكتبان، فيفتنان يوسف، يخاطبان فيه كاتبًا موهوبًا مدخرًا وكامنًا فى نفسه منذ الطفولة؛ فشرع يقلدهما، لا لشىء إلا لكى يبدو هو الآخر ذا اهتمامات أدبية مثلهما، ويقرأ عليهما كما يقرآن عليه فبدأ يكتب الأقاصيص؛ ثم ما لبث حتى اكتشف الأدب ـ والقصة القصيرة بالذات ـ كسلاح ناجح يناضل به فى معركة التحرر الوطنى ونشر العدالة الاجتماعية، ونشر الوعى الاجتماعى والحضارى بين الناس.

من شدة إعجابه وافتتانه بقصص صديقه يسرى أحمد كان يطالبه دائما باعتزال الطب والتفرغ للأدب لأن شخصية الأديب واضحة جلية.. إلا أن يسرى أحمد كان مفتونا بالطب متفوقا فيه. وإن هى إلا أيام قليلة مضت على محاولات يوسف إدريس القصصية حتى بدأ هو الذى يطالبه بالتفرغ للأدب. وتشاء الظروف العجيبة أن يوسف هو الذى استمر فى الأدب والطب معا، لكنه ما لبث حتى تفرغ للأدب تفرغا تاما. أعطاه الأدب سره فأعطى نفسه للأدب؛ أصبح يعيش ليكتب؛ أصبح يتنفس الكتابة.

ما إن تكاملت مجموعته القصصية الأولى: (أرخص ليالى) حتى كان قد أثار فى الحياة الأدبية ثورة عارمة فى ميدان القصة لفتت إليه الأنظار بقوة؛ لدرجة أن عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين طلب منه أن يسلمه مخطوطة مجموعته الثانية ليكتب لها مقدمة. وبالفعل صدرت المجموعة الثانية بعنوان: (جمهورية فرحات) بمقدمة لطه حسين؛ قال فيها ـ من بين ما قال ـ إن يوسف إدريس خلقه الله ليكون قاصا، إنه قاص بالسليقة، وقصصه جديد بكل معنى الكلمة، فى الأسلوب والبناء واللغة؛ تقدم الواقع المصرى من منظور جديد أكثر

عمقا وصدقا وشمولية، تكشف عن أبعاده الدفينة، عن أعمق أعماقه غير المرئية؛ تقدم الناس كما هم فى الحياة، كما يعيشون ويفكرون ويشعرون، تقدمهم كناس من لحم ودم، لهم سماتهم وملامحهم ومكوناتهم الإنسانية، فيتعرف عليهم القارئ ويعاشرهم ويحبهم ويتبنى أوضاعهم وهمومهم ومشاكلهم.

وصحيح أن جهود يحيى حقى فى القص ذى المذاق المصرى والروح المصرية كانت بارزة وذات حضور قوى على الساحة الأدبية ممثلا فى رائعته الروائية (قنديل أم هاشم) ومجموعاته القصصية: (دماء وطين)و (أم العواجز) و(عنتر وجوليت)؛ إلا أن يوسف إدريس كان مذاقا جديدا تماما؛ كان المنشىء الحقيقى لفن القصة القصيرة المصرية الخالصة قلبا وقالبا، الحداثية، المتفردة فى البناء والأسلوب واللغة والرؤية الفنية. فأنت من أول سطر تقرأه ليوسف إدريس تشعر أنك تقرأ أدبا مصريا صرفا، لكاتب مصرى حكاء مصرى؛ موهبة الحكى عنده نابعة من القرية المصرية، من مخيلة مصرية، هى مزيج فذ من راوى ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والمواويل الدرامية وشاعر الربابة وفرفور السامر، وكتب التراث الأدبى العربى المعنية بالقص مثل كتاب الأغانى للأصفهانى وكتب الجاحظ وأبى حيان وابن قتيبة وأبى على القالى، والمؤرخين القدماء أمثال المسعودى وابن خلدون والقرطبى والطبرى والمقرى؛ على خلفية مستنيرة من فنون الحكى عند الشعوب الأوروبية والشرقية التى سبقتنا فى ابتداع قصصها الخاصة ورواياتها الخاصة.

لم نعد نقرأ أصداء لقصص جى دى موباسان وبلزاك وتولوستوى، وإدجار ألن بو وديستويفسكى وتشيكوف ومكسيم جوركى ممن تأثر بهم رواد فن القصة القصيرة فى أدبنا الحديث؛ إنما أصبحنا نقرأ أدبا معادلاً، لا يقل بأى حال من الأحوال عن أدب أولئك الذين أثروا فى أدبنا؛ ذلك هو أدب يوسف إدريس الطازج النابض بالحيوية الواضح الهوية.

فى قصص يوسف إدريس يبدو لنا الواقع المصرى وكأنه جديد علينا، كأننا

لم نعشه من قبل، لم نره، لم نلمسه؛ ومن هنا تنشأ لذة الاكتشاف عند القارىء اكتشاف واقعه الذى لم يكن من قبل يعيه جيدا كما يعيه من خلال هذه القصص؛ تصل لذة الاكتشاف إلى حد النشوة بتعاظم الوعى. هذا أدب يوسع المدارك، يفتح العيون، ينير الأفئدة، يشحن القلوب والصدور بتجربة إنسانية حية تسهم فى دفع الإنسان إلى الأمام، فى تغييره إلى الأفضل، فى قيادته إلى المشاركة الإيجابية فى معترك الحياة، فى بناء نفسه وتأسيس شخصيته؛ فى تقوية روح المقاومة عنده، وتنمية غريزة الإرادة فى نفسه.

قدم يوسف إدريس الشخصية المصرية الحقيقية فى قصصه لأول مرة؛ وفيما سبق كانت مجرد شبح لا يتعرف عليه القارىء جيدا.

لأول مرة فى الأدب المصرى نرى الريف على حقيقته، القرية المصرية بكل زخمها وطينها وروثها وعاداتها وتقاليدها. استقام فى أنظارنا عالم القرية الحق؛ الذى كان غائبا من قبل عن الأدب القصصى؛ رأينا الفلاح الحق، رأينا مصر فى أصفى مرآة: الفلاح والموظف والجندى والطالب والعامل ورجل الشارع والمثقف والخفير والمدير والطبيب وكل أنماط البشر المصريين كما لم نرهم من قبل. رأينا حياتنا، جذورنا، واقعنا الراهن بلا زيف بلا تجميل بلا تجهيل بلا تضليل؛ رأينا المكونات التاريخية لشخصيتنا الإنسانية، فأحببنا ما يستحق الحب فيها، ورفضنا ما يجب رفضه. عرفنا كيف يكون معنى الوطن، والحرية، والإرادة.

سرعان ما انتشر يوسف إدريس انتشار النار فى الحطب الجاف؛ سرى فى شرايين القراء سريان النيل فى أحشاء مصر. أحبه القراء حبا كبيرا. فى زمن قصير أصبح علما على القصة القصيرة فى الثقافة العربية المعاصرة، وأحد أبرز أدبائها فى العالم.

بفضله قامت أمجاد القصة القصيرة فى مصر، حيث شهدت أزهى عصورها وأروع نماذجها على يديه وحده؛ حتى الذين أبدعوا فيها كانوا يستمدون منه

الإشعاع، ينسجون على منواله، يستشرفون رؤاه، يستخدمون أدواته التى رسخها وطورها، ومفرداته التى أوجدها ـ تقريبا ـ من العدم. طغى مذاقه الخاص على كل من يكتبون القصة القصيرة من حوله. أما الذين حاولوا الخروج من سيطرته فكان أدبهم يبدو اصطناعيا، كالسمن الاصطناعى، يخلو من القيمة الغذائية، يخلو من النكهة الحريفة.

(أرخص ليالى)، (جمهورية فرحات) و (آخر الدنيا) (أليس كذلك)، (لغة الآى آى)، (النداهة)، (العسكرى الأسود)، (البطل)، (أنا سلطان قانون الوجود)، (بيت من لحم)، (الحرام)، (العيب)، (البيضاء)، (نيويورك ٨٠)، كل هذه المجموعات القصصية، والقصص الطويلة، وغيرها، أصبحت علامات ومدارس يتخرج فيها الأجيال من الكتاب؛ أصبحت أبنية راسخة فى الثقافة العربية المعاصرة هيهات أن تفقد جدتها أو يخفت تأثيرها القوى. إن عالم يوسف إدريس القصصى أصبح دما يجرى فى عروق الكتابة العربية بوجه عام؛ قلما تجد كاتبا معاصرا غير متأثر بهذه الموهبة الحوشية بشكل أو بآخر، بقدر أو بآخر.

دوره فى المسرح لا يقل أهمية عن دوره فى القصة. لقد كان من الواضح أنه ذو ميول مسرحية منذ وقت مبكر؛ لديه قدرة فذة فى بناء الشخصية الإنسانية، وبناء الموقف الدرامى ذى الخصائص المصرية. اللمسة المسرحية فى قصصه كانت بارزة؛ مما دفع المسرحيين المستنيرين إلى تكليفه بمسرحة قصته (جمهورية فرحات)؛ فقام بذلك بكفاءة مسرحية عالية، وقدم معها مسرحيته البديعة (ملك القطن) ليعرضا معا فى عرض واحد. ثم كتب مسرحية (اللحظة الحرجة) مستوحاة من حرب السادس والخمسين،، ليقدم من خلالها بطلا إنسانيا حقيقيا، ذلك البطل الذى يمكن أن يخطئ ويكذب على نفسه فى لحظة تحت ضغط الخوف، ويكون خوفه وضعفه هما المحك الحقيقى الذى تتولد منه إرادة البطولة.

على أن الانطلاقة المسرحية الحقيقية بالنسبة ليوسف إدريس تمثلت فى مسرحية (الفرافير)؛ التى كانت فى نفس الوقت انطلاقة كبرى فى المسرح

المصرى بوجه عام. كانت بداية محاولة حقيقية وجادة لخلق مسرح مصرى خالص، غير مقلد للمسرح الأرسطى الغربى، يستمد عناصر بنائه الفنى من التربة القومية، ويستلهم فنون السامر المصرى، ويستكشف السلوك المسرحى الكامن فى الشخصية المصرية، لينميه ويطوره ويجعل منه عنصرا إيجابيا فعالا فى البناء الدرامى.

نجحت مسرحية الفرافير نجاحا منقطع النظير على خشبة المسرح، لأنها لم تكن مجرد فلتة عبقرية عابرة؛ بل كانت مشروعا فنيًا مدروسًا؛ مهد له الكاتب بعدد من الدراسات النظرية فى طبيعة الروح المسرحية فى الشخصية المصرية، وفى الملامح المسرحية الأصيلة الكامنة فى التراث الشعبى. كان فى الواقع يقوم بتهيئة الأرض لتأصيل بطله الفرفور، وشكله المسرحى المصرى الفريد. وقد عمد يوسف إدريس إلى تطوير مشروعه المسرحى على نفس النهج فى العديد من المسرحيات التالية: (المهزلة الأرضية)، (المخططين)، (الجنس الثالث)، (البهلوان).. الخ.

لم تلق واحدة من هذه المسرحيات ما لقيته الفرافير من ذيوع وقدرة على التأثير، لكنها جميعا حققت حضورا قويا فى الساحة المسرحية.

وكان يوسف إدريس صادقا مع نفسه تماما الصدق؛ فحين انخرط فى الصحافة لم يكن مجرد صحفى، وحين كف الواقع عن إمداده برؤى قصصية تليق بقلمه وإمكاناته عمد إلى المقال الصحفى فطوره، ووصل به إلى مستوى الفن الرفيع، كبديل للقصة القصيرة.

المقال عند يوسف إدريس كان بمثابة المدفعية الثقيلة تطلق قذائفها بدربة فلا تخطىء هدفها أبدا. كانت مقالته الأسبوعية تملأ الحياة أنسا وبهجة وثورة، تثبت أن المصريين قادرون أبدا على الحياة بعزة وكرامة؛ تثبت أيضا أن فى البلاد صحافة حرة حارة ساخنة. كان يوسف إدريس هو الملح على مائدة الحياة المصرية، وبغيابه صارت الحياة ماسخة، دلعة، لا طعم لها ولا حرارة فيها. لقد احترق فى السماء نجم هائل، لكن ضوءه وبريقه لا ولن ينطفئ على مد الأزمان.



نعمان عاشور

الطـواف

وجه مشطوف؛ ملامحه هى الأخرى مشطوفة، تشبه الكتابة بحروف مائلة؛ كأن يد النحات التى نحتت هذا الوجه وهذه الملامح لم تعن بدقة النسب بل عمدت إلى تضخيم بعض الملامح وتقليص بعضها الآخر. من الواضح أن الأزميل قد حدد الأنف أولا، فجعله مستطيلا بارزا كمنقار الأوزة لكنه مغلول إلى صفحة الوجه؛ يشرف على فم واسع ممتلىء الشفتين؛ ويصعد فاصلا بين عينين سوداوين يطل منهما لون الحنين إلى النيل الأسمرانى، يطل منهما كوبرى زفتى وميت غمر - بلدته - وكوبرى بنها وكوبرى دسوق وجميع الكبارى على شواطىء المدن الإقليمية المطلة على النيل.

الجبين ضيق، كنز، ما بين شعر الرأس وشعر الحاجبين الكثيف مساحة لا تزيد عن قبضة طفَل صغير. الرأس نفسها صغيرة مستطيلة كرأس الهُدهد، وتبدو جبهته كسطح السندان لامعة ناعمة من شدة الدق عليها باستمرار. من الجبهة الكنزة إلى الذقن المثلث يبدو الوجه كخريطة الدلتا، مجرد خطين متعرجين يحددان فرعى دمياط ورشيد؛ وما بينهما مدن الدلتا الزاهرة: طنطا والمنصورة وشبين الكوم وكفر الشيخ ودمنهور والزقازيق.

لو نظرت إليه مواجهة ومن بعيد لخيل إليك أنه مجرد صورة فوتوغرافية

لسطح الوجه فحسب؛ حيث تبدو الملامح لا عمق لها. فإذا ما اقتربت منه شيئا فشيئا صاحبك شعور بأنك ترى نحتا لوجه بدائى التكوين لإنسان ما قبل التاريخ من السلالات الأولى.

الصمت مرسوم على ملامحه بوضوح، صمت أزلى كأن صاحبه لم يفتح فمه طوال حياته إلا ليأكل أو يشرب. مع ذلك هو من محبى الكلام، ومتكلم بمزاج؛ لايباريه فى مزاج الكلام إلا مزاج التدخين و مزاج الكتابة. يتكلم بمزاج ويصمت بمزاج ويدخن بمزاج. وبنفس المزاج يحب النميمة البريئة المنطوية على شقاوة وعفرته كامنة فيه منذ الصغر. إنها النميمة البريئة التى تعكس حبا للبشر أجمعين، ولزملائه فى الحقل الثقافى بوجه خاص، حيث هو مفتون بالوقوف على أخبارهم، ومواقفهم، ونشاطاتهم. ومع أنه كصحفى قديم يعيش فى قلب الأحداث ويعرف الأخبار دائما من «بز أمها» كما يقولون؛ فإنه حين يلتقيك يبدو عليه كأنه لم يعلم بشىء على الإطلاق، ولم تصله أول الأخبار لا آخرها؛ يبادر بسؤالك: إيه الأخيار؟ أخبار من؟ أخبار ماذا؟ لا يهم؛ إنما المهم أن يكون عندك أخباز طازجة. وكل الأخبار بالنسبة له جديرة بأن يسمعها بدقة وإمعان واهتمام؛ حتى ولو كانت تافهة وغير مفيدة ولا تعنيه فى كثير أو قليل. هذا ليس دليلا على الفضول؛ بل هو دليل على أنه يحب أن يأتنس دائما بأخبار الناس والأصدقاء والزملاء؛ كأنه يستمد منها الدفء والأنس والمودة، كأنه يمارس المودة من خلالها، كأنه وهو يستمع لأخبار أصدقائه وزملائه قد استقبلهم فى بيته أو زارهم فى بيوتهم، حيث يدب الانتعاش فى ملامحه بمجرد أن تبدأ تحدثه عن أخبار أحدهم، وتكتسى ملامحه الطيبة الإنسانية بمسحة من البلاهة المثيرة للبهجة، وتنفرج الشفتان الغليظتان عن بسمة ممطوطة كبسمة طفل صغير أثرم، كأنك تحدثه عن أعز الناس، عن لعب جديدة مثيرة، عن أحدث ما طرأ على الكون من تقدم تكنولوجى.

يتركك تتحدث حتى إذا شعر أنك قد أفرغت كل ما فى جعبتك من معلومات وأخذت راحتك فى الزهو بما لديك مما لا يعرفه؛ ينبرى هو فينقل لك الخبر الصحيح، أو يكمل لك الصورة التى توقفت معلوماتك عند نصفها؛ يقول لك آخر ما وصل إليه الأمر: «النهاردة بقى حصل كذا وكذا»؛ «حقيقة

الأمر أن ما حدث هو كذا وكيت»، «الولد فلان الفلانى لن يجيبها البر»؛ «الولد علان العلانى تهور وفعل كذا». هكذا كل مولود عنده «ولد»، مهما كان مركزه أو وضعه؛ تتساوى الرءوس على لسانه من كبيرها لصغيرها فى لقب واحد: الولد.

أبدا لا يقولها باستعلاء، أو استهانة بأقدار الناس؛ إنما ينطقها بكثير من الحميمية، كأن الجميع لا يزالون - وهو معهم - بحبال يلعبون معا فى الشارع فى الحارة فى الحديقة فى رحلة طلابية. أُذنك لا تستنكر لفظ الولد وهو يطلقه على شخصية كبيرة شاهقة المركز كثيرة الشهرة خطيرة الحجم؛ فالمهم هو ما يجىء على لسانه بعد لفظ الولد؛ ربما كان مدحا، أو نقدا خفيفا لينا، أو سخرية تنم عن تقدير واحترام.. «الولد يوسف إدريس يا أخى كتب اليوم حتة دين قصة إنما مالهاش مثيل!»، «الولد ميخائيل رومان عبقرى بس بيكتب رواية على المسرح أصله شديد التأثر بأستاذه أرثر ميللر!»؛ «على فكرة أنصحك إن سافرت مع الولد لطفى الخولى ألا تنزل معه فى فندق واحد أو غرفة واحدة!!»؛ «لماذا؟»، «لأنه يعرف أعدادا هائلة من أولاد بِن! من الجزاير والمغرب وتونس وليبيا! نزلت معه مرة فى سفرية فى غرفة واحدة فى فندق! لم أستطع النوم طول الليل وهو غائب يتجول فى مدينة باريس! كل دقيقة يرن جرس التليفون! أرفع السماعة وآلو! الأستاذ لطفى الخولى موجود؟ لا والله! طب قل له بن خدوجه سأل عليك! قل له بن بيلا طلبك! قل له بن سلمان يسلم عليك! وهكذا حتى الصباح!!».

يحدثك بصوت مشروخ، واطىء، دافىء، باسم، مرهق. صوت يعكس حياة العمال المرهقين، و الحرفيين، وتجار التجزئة الذين بح صوتهم من كثرة الفصال والمناهدة مع الزبائن. وأحلى حديث عنده هو حديث السياسة، خاصة السياسة الخارجية، وبالأخص المتصلة بالعالم الثالث والدول المناضلة.

طويل القامة كنخلة فارعة، رفيع كعمود النور. مؤدب إلى حد كبير جدا؛ لكنه مع ذلك فاجومى أحيانا، إذا انفعل يدخل شمالاً فى التخين؛ إلا أن فاجوميته مهذبة لبقة تعكس قدرا كبيرا من الثقافة العامة، يتخلل حديثه المنمق شىء من التطحين البلدى؛ لا بأس عنده من استخدام عبارات دارجة على

ألسنة العامـة، عبارات تلعـن الأم فى أخص خصوصياتها، وتصف الأب بأوصاف يقشعر منها البدن مثل هذه العبارات يمـكن أن يخاطبك بـها ذات لحـظة، لكنـك لا تستنكرها أبـدا، ولا تنزعج منـها، بـل هـى دليل علـى أنكـما صرتمـا صديقيـن لا حـواجز بينكما؛ ثـم إنهـا تتسـق فى لهجته اتساقـا عجيبا حتـى أنـه بدونها لا يكـون هو الكاتب المسرحى الكبير نعمان عاشور.

كان نعمـان عاشور أحـد أبرز الوجـوه اللامعـة فـى أفـق الثقافـة المصريـة مـن أواسط عقـد الأربعينيات حتـى يـوم رحيـله منذ سنوات قليلة.

مثل الكثيرين من أبناء جيله دخل الأدب من باب السياسة، وكان الأدب فى بادئ الأمر - فى مرحلة الطفولة - هو الذى قاده إلى السياسة. أصبح ضمن كوكبة من الشباب التقدميين يبحثون عن طريق للخلاص من ربقة الاحتلال الأجنبى وتخليص البلاد من حكم الأجانب المتمصرين والخونة. ويبدو أن الحركة الديمقراطية للتحرر الوطنى المعروفة باسم حدتو كانت أنضج وأزكى التنظيمات الشيوعية فى مصر، لأنها كانت تضم فى صفوفها أهم وأنضج العناصر التى لعبت دورا مهما فى الأدب والثقافة المصريين، ولأنها تصالحت مع ثورة يوليو فى وقت مبكر، فأتيحت لها فرص التأثير؛ فصبغت الثقافة المصرية كلها بصبغة يسارية متقدمة. وكان نعمان عاشور أحد هذه العناصر القوية الفعالة؛ وكان على درجة من الذكاء خارقة، وعلى ثقافة عالية رفيعة.

شأن الكثيرين من مثقفى جيله، سواء كانوا من الماركسيين أو من غيرهم، أخذت كتابات نعمان عاشور طابعا نضاليا؛ وكانت القصة القصيرة هى الأداة المفضلة لدى معظمهم. وإذا كان التاريخ قد احتفظ ليوسف إدريس بفضل تأسيس فن القصة المصرية القصيرة الحديثة بأسلوبها الواقعى المؤثر الفعال؛ فالواقع أن لفيفا من كتاب جيله قد خدموا مهمته واتجاهه بمساهمات غير منكورة فى الميدان بقصص قصيرة فى نفس الاتجاه شاركت فى خلق مناخ ثقافى عام أدى إلى قيام ما نسميه بعصر ازدهار القصة القصيرة، سواء كانوا من الماركسيين أمثال لطفى الخولى ونعمان عاشور وصلاح حافظ وعبد الرحمن الشرقاوى، أو من غيرهم أمثال محمود السعدنى ويوسف الشارونى وغيرهما.

عرفنا نعمان عاشور أول ما عرفناه من خلال قصصه القصيرة التى كان

ينشرها فى الصحف والمجلات فى أوائل الخمسينيات، ثم جمعها فى كتاب صدر عن دار الفكر بعنوان: (حواديت عم فرج).

فى تلك المجموعة القصصية تبلور الاتجاه الموضوعى والفنى لنعمان عاشور الذى ما لبث حتى تكشف أبعاده والتزم به طوال عمره الفنى: البحث عن الجانب الإنسانى الإيجابى الوطنى فى الشخصية المصرية؛ والانتماء إلى الطبقة المتوسطة الصغيرة باعتبارها عصب المجتمع، تضم الكثير من العمال والفلاحين والموظفين وصغار وكبار التجار، وأبناؤها يتحملون أكبر عبء فى الإنتاج وفى الكفاح وفى الحروب النظامية وفى المقاومة؛ وأيديهم فى النار دائما.

القصة القصيرة والمقال الأدبى والدراسة التاريخية كانت هذه الأدوات التى حفر بها نعمان عشور اسمه فى الصحافة المصرية، قبل أن يحفره فى الوجدان المصرى حينما قدر له أن يكون مؤسس المسرح الحديث بغير منازع، وصاحب أول نص مسرحى مصرى خالص المصرية يقوم على استيعاب خاص لقوانين الدراما المسرحية. كانت نفسيته تحتوى على تلك الجذور الإنسانية المتقدة التى تقربه من الناس باستمرار، وتقيم الجسور المتينة بينهم وبينه. شخصيته جماهيرية، شعبية، فيها سحر يجذب إليه جميع الناس فيصبحوا أصدقاءه، من البواب إلى البائع فى الجمعية الاستهلاكية إلى سائق الأتوبيس - رغم أنه لم يكن يركب الأتوبيس - وجميعهم ينطقون اسمه بكثير من الحميمة: الأستاذ نعمان. هو أيضا سريع الحلول فى كل الناس، كما أن كل الناس يجدون أنفسهم فيه بسهولة ودون عناء، إذ أنه شخصية مفتوحة تقرأها من عنوانها كالجواب السار، وعنوانها هو ذلك الوجه الطفولى الذى يتهلل لك باستمرار كأنه يناديك لتلعب معه الكرة الشراب أمام البيت.

من القصص القصيرة والفصول التاريخية والمقالات السياسية والمسلسلات الإذاعية؛ اندفع نعمان عاشور إلى خشبة المسرح دفعة واحدة لتتفجر عليها طاقاته المسرحية الجبارة التى نؤرخ بها لقيام النص المسرحى المصرى، وقيام الطبقات الشعبية الكادحة كأبطال للمسرح. البداية كانت مسرحية (المغمطيس) التى قدمتها فرقة المسرح الحر فى أوج ازدهارها. (المغمطيس) كانت كوميديا اجتماعية تنبع الفكاهة فيها من المواقف الموضوعية لا من المفارقات اللفظية استعراض المسوخ الشائهة كما يحدث الآن فى مسرح القطاع الخاص التجارى.

على أن البداية الحقيقية لنعمان عاشور كانت مسرحية (الناس اللى تحت). لم تكن بدايته الفنية فحسب، بل كانت بداية الحركة المسرحية العربية الحديثة. فبعد الميلودراميات الصارخة، والفودفيلات الزاعقة؛ وبعد قيام ما يسمى بالمسرحية الذهنية عند توفيق الحكيم؛ سطعت علينا تجربة (الناس اللى تحت) لترينا المسرح على حقيقته حسب قواعده الأصولية التى تبلورت فى الغرب؛ على أساس أن المسرح شخصيات بالدرجة الأولى؛ ومن علاقة الشخصيات المحددة بالمكان وبالزمان المحددين تنبع الدراما. نحن فى (الناس اللى تحت) أمام شخصيات مصرية خالصة، مرسومة بدقة مذهلة، مبنية بناء دراميا محكما يستوعب كل تناقضات البيئة وعناصرها الإيجابية والسلبية على السواء؛ فهى إذن شخصيات إنسانية ذات مضمون اجتماعى فنى استطاعت أن تعكس حقيقة الواقع المصرى الراهن وتدخل معه فى علاقة جدلية بناءة.

تلك المسرحية الرائدة واكبت خطو الثورة وكانت جزءا منها ينتفض فيها ويثور من داخلها يفتح أعينها على أسرار الحياة المصرية وخبايا النفس تحت ظل المعاناة المضنية.

لم يكن غريبا إذن ولا مدهشا أن تحظى تلك المسرحية بنجاح جماهيرى منقطع النظير فى حينها، حتى لتصبح إيذانا بميلاد كاتب عملاق ومسرح مصرى جديد يجمع بين الفرجة والفكر فى نسيج درامى متوازن. الجماهير المصرية العريضة اكتشفت نفسها لأول مرة على خشبة المسرح؛ اكتشفت همومها وقضاياها الحقيقية تعكسها شخصيات المسرحية والدراما بكل صدق وشفافية. رأى الناس على المسرح ناسا مثلهم يتعرفون عليهم جيدا ويحبونهم ويعايشونهم.

ما لبثت شهية الكاتب حتى انفتحت للكتابة المسرحية؛ فما إن ـ قدم للمسرح مسرحيته الثانية: (الناس اللى فوق)، حتى كان قد أوجد تيارا مسرحيا كاملا، ومؤثرا، فإذا بفيلق من الكتاب ينعطفون من القصة والرواية إلى المسرح، ليصبح نعمان عاشور هو الرائد الأصيل لرشاد رشدى وألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان وعبد الرحمن الشرقاوى ومحمود دياب وغيرهم،

توالت بعد ذلك أمجاد نعمان عاشور: ـ(سيما أونطة)، (عيلة الدوغرى) (ثلاث ليال)، (بلاد بره)، (الجيل الطالع)، (وابور الطحين)، (عطوه أفندى قطاع عام) ـ التى هى فى الأصل مسرحية المغمطيس بعد تعديلها ـ ثم (برجْ المدابغ)، و(شهر زاد) و (رفاعة الطهطاوى)، وغير ذلك من مسرحيات كانت صاحبة أكبر نصيب فى قيام نهضة مسرحية حقيقية فى مصر.

أتيح لى الاقتراب من نعمان عاشور لسنوات طويلة جدا، منذ أن كنت أزوره فى بيته بالجيزة وأنبهر بمكتبته الحافلة، إلى أن ابتنى بيتا فى منشأة جديدة بحى المعادى فى فضاء متاخم للبيت الذى أسكنه بجوار سكة حديد القطار الحربى. فأصبحت أتمرد على خط أتوبيس ٤١٢ وأترقب سيارة نعمان عاشور لأركب معه إلى وسط المدينة؛ حيث يحلو له أن يركنها فى ميدان عبد المنعم رياض، ويقطع الطريق إلى جريدة الأخبار ثم يقضى كل مشاويره سيرا على الأقدام، فقد كان مشاءً عظيما، ولو كان الود وده لقطع الطريق من المعادى الجديدة إلى جريدة الأخبار سيرا على قدميه.

عاشرت نعمان عاشور فى فترات مده وجزره. عاصرته فى كل أزماته، فما رأيته يتغير قط، ولا تسقط البسمة الأزلية عن شفتيه أبدا. لكنه كان دائما أبدا تلك الشخصية القلقة باستمرار، تقتات القلق، ويقتاتها القلق. لم يكن يكف عن المتابعة، والوقوف على آخر الأخبار، والاحتفاظ بالجرائد الأجنبية والعربية أياما طويلة فى حقيبته السمسونيت الموضوعة دائما على مكتبه الكبير فى حجرة تطل على الشارع والحديقة الناشئة التى لم يقدر له الانتظار حتى يراها وارفة.

حين أزوره يقرأ على أشياء لفتت نظره ولم يقرأ تعليقا عليها فى صحفنا، تكشف لى إلى أى حد هو مهموم بالسياسة الخارجية ومدى تأثيرها علينا وكيف أننا غير منتبهين إلى كذا وكيت من الأمور الجوهرية المؤثرة فى المستقبل.

يسعد بالغ السعادة إن جاءه ضيف، خاصة من شباب الأدب والفن. فلقد كانت فيه أبوة طاغية؛ يحرك فى الشبان طاقاتهم الخلاقة؛ يكشف لهم عن مواهبهم الحقيقية؛ يدعوهم للتعاون معه إذا أسندت إليه مهمة الإشراف على

صفحة أدبية أو مجلة. لا أزال أذكر كيف كان يلتقى بالكتاب والأدباء الشباب فيدعوهم للعمل معه فى مجلة (كروان)، مجلة الأطفال التى أصدرتها دار التحرير للطبع والنشر فى أوائل الستينيات ورأس هو تحريرها، وبفضله استوعبت مجموعة كبيرة من شباب الأدب والصحافة والرسم التصويرى.

كل الناس عنده أصدقاء، يتكلم معهم بدون تحفظ ـ أو هكذا يوحى لهم ـ يحدثهم فى أدق خصوصياته؛ فيكسب ودهم وحماستهم. وكان إذا ارتاب فى شخص ظهر عليه الارتياب فى الحال؛ لا يتورع عن التصريح به؛ ثم يقع بعد ذلك فريسة للخجل والحياء؛ وتتسع البسمة على شفتيه كأنها لحاف يغطى به شعوره بالصقيع. غير أن أحداً لا يستطيع أن يكرهه أو يتخذ منه موقفا عدائيا.

بمجرد سكناه فى ضاحية المعادى أصبح صديقا لكل الناس؛ من شرفة البيت المطلة على الشارع يستوقف الباعة السريحة؛ يخرج ليشترى منهم؛ يجادلهم فى الأسعار، وفى مستوى البضاعة. وكانوا يحبونه؛ يقدمون له أحسن ما عندهم. فى عز مجده وشهرته لم يكن يستنكف شيئا. يذهب بنفسه إلى الجمعية الاستهلاكية مع أبناء الشعب المعوزين. كل طلباته كانت منها؛ غير أنه لم يكن يقف فى الطابور. على أن مجاملة عمال الجمعية له لم تكن تمنعه من الاعتراض بشدة إذا رآهم يكشرون عن أنيابهم فى معاملة الزبائن الغلابة المحتاجين لسلع الجمعية. إلا أنه كان يكره الدلالات» كره العمى، ومع ذلك كان يجد نفسه ثائرا إذا وقعت إحداهن فى قبضة شرطة التموين، وينظر إليها فى رثاء قائلا بصوت عال: كان الأولى أن يقبضوا على كبار الدلالات الدوليات اللائى يتاجرن فى مصائر الشعب المسكين. ثم يمضى إلى بيته حزينا مكتئبا.

كان يرى ـ بمناسبة ظهور نمط» «الدلالة» فى الأسواق ـ أن أمثال هذه الظواهر وإن تضخمت ليست هى العدو بل لعلها ضحية مسئول حقيقى مجهول معلوم فى نفس الوقت.

من المؤكد أن اندماج نعمان عاشور فى زخم الحياة اليومية، والتصاقه بالعامة، وبحركة الشارع المصرى؛ ووعيه بحركة التاريخ؛ هو الذى جعل

مسرحياته تصل إلى مستوى النبوءة، والوثيقة؛ يفتح بها عين المجتمع على ما سيحدث فيه مستقبلا.

مسرحية (برج المدابغ) التى ظهرت قبيل عصر الانفتاح الساداتى انتهت بنبوءة خطيرة، تمثلت ما سيحدث فى المجتمع المصرى فى ظل الانفتاح الاقتصادى المزعوم من انهيارات فادحة ستكلفنا الكثير والكثير من خسائر لا سبيل لتعويضها. وما لبث الواقع المر حتى جاء مصداقا لأحداث المسرحية بالنص الحرفى.

مصدر هذا فى الواقع شدة إحساس نعمان عاشور بحركة التاريخ. لقد كان ولوعا بالتاريخ يتمنى لو كان مؤرخا. ولعله قد أدى هذا الدور مستخدما فن المسرح بدلاً من الدراسة التاريخية المباشرة.

ورغم أن مسرحياته كانت بمثابة التأريخ لمراحل الصراع الاجتماعى فى مصر طوال الحقب الماضية؛ فإن حبه للتاريخ وإحساسه الشديد يه جعلاه لا يكتفى باستلهام التاريخ فصولا درامية رائعة، بل شرع يمسرح التاريخ نفسه، وتمثلت هذه المهمة الجنونية فى مسرحته لتاريخ الجبرتى فى مجلد كبير فريد لم ينتبه إليه أحد من المسرحيين مع الأسف الشديد. كان نعمان عاشور مثل شخصية الطواف - إحدى شخصيات مسرحيته (عائلة الدوغرى) - يطوف بالحياة وبالتاريخ يوصل الرسالة إلى أصحابها الحقيقيين، ويقضى المشاوير الشاقة فى خدمة أهله وعشيرته من أبناء الطبقات الشعبية البائسة.

❑ ❑ ❑



ميخائيل رومان

الفرعــون

مومياء فرعونية دبت فيها الحياة وخرجت إلى عصرنا محملة بجعب من الأسرار الفرعونية عن الدين والأدب والهندسة والمعمار والفلك والملاحة وكل شئون الحياة؛ آخذة من عصرنا أضعاف ما جاءت به من عصورها القديمة.

الوجه معاصر أى نعم، فأنت ترى على صفحته الكثير من ملامح العصر الراهن يشترك فيها كافة أبناء وادى النيل منذ أقدم العصور وحتى الآن.

هاك رأس تشبه القلقاسة، مع استطالة قصيرة، تبدو من الجنب (البروفيل) كبطش لونية تراكمت فوق بعضها بدرجات لون واحد بفرشاة خبيرة جدا عرفت كيف تخلق من لون الطمى المحروق عدة ألوان متجانسة، من الطمى العسلى إلى الطمى الرمادى إلى لون طين الأرض الزراعية الأسود الضارب إلى الزرقة.

أما إذا نظرته من المواجهة فإنك ترى وجها مزمومًا، زامتًا، حتى لتبدو ملامحه كأنها معقودة فى بعضها البعض عقدة وشنيطة. أنف طويل متغطرس ممتد مستقيم الامتداد ومعقود من أسفل كعصا الفرن الحديدية؛ يضرب تحت

جبهة ضيقة جدا لكنها بارزة مقببة مسوّدة قليلا كحبة البطاطا المشوية داخل رماد ملتهب أحرق بشرتها وقد برز فى مقدمتها ورم خفيف يوحى بأن الأنف مدقوق تحته؛ يمتد على جانبيه حاجبان شعرهما خفيف جداً فكأنهما أطلال خَوْلَةَ معشوقة طرفة بن العبد: كباقى الوشم فى ظاهر اليد.

لكن ملامح الوجه كلها تأكلها عينان لوزيتان بارزتان تكادان تفران من محجريهما؛ نظراتهما عمودية مندفعة كطلقة الرصاص. نظرات نفاذة حارقة، غاضبة على الدوام حتى والعينان تضحكان كأنها تصدر عن بحيرتين ملتهبتين بدم قان حتى لتبدو كل عين كشاروقة فرن مشتعل. حول العينين دوائر من ظلال رمادية أضفت على المحجرين منظر طفايتين أطفأ الليل الساهر فيهما سجائره الكابيتول الساخنة.

الحنك مقلوظ، كبير الأسنان مزموم الشفتين مضغم الفكين، كأنما قد أُعدَّ ـ فحسب ـ لشرب القهوة السادة وتدخين السجائر الكابيتول بلا توقف حتى أثناء النوم. هو الآخر محاط بدوائر من التجاعيد المزمنة بفعل الجدية المفرطة، والجهامة الفذة؛ التى تعقد ما بين حاجبيه باستمرار فى تكشيرة مطبوعة كتكشيرة وجه الجنين.

منظر الحنك وحده يوحى بقوة العزم، والإصرار والتصميم، والصلابة التى يستعيرها الفولاذ منه.

لا غرو؛ فصاحب هذا الوجه الفريد كان مدرسا بالمدارس الثانوية لمادتى العلوم والأحياء. هذا السمت ليس مستعاراً لكى يلقى الرعب والرهبة فى قلوب تلاميذ المرحلة الثانوية المراهقين الأشقياء المستعدين للتزويغ وللخروج على النظام؛ إنما هو سمت طبيعى فيه، خُلق به. ولهذا فقد كان مدرسا مرهوب الجانب جدًا، على كفاءة علمية عالية، وأخلاق تربوية رفيعة المقام. كان سبيكة إنسانية عظيمة امتزجت فيها التربية بالعلم بالأخلاق بالوطنية بالأبوة الغامرة، بالقسوة المحسوبة بدقة.

ليس من المدهش إذن أن جميع من نالوا حظ التدريس على يديه فى المدارس الثانوية أصبحوا من أنجح الناس فى حياتهم العملية؛ ثلاثة أرباعهم على الأقل من اللامعين، والربع الباقى لامع ولكن فى دائرة محدودة بحكم طبيعة أعمالهم. ما قابلت أحد القاهريين الناجحين من أبناء جيلنا إلا وتوقعت أنه كان تلميذا فى الثانوى للمدرس والكاتب المسرحى الكبير الراحل. . ميخائيل رومان.

أما حين يتكلم فإن سمت الجدية الشديدة هذا يبدو مجرد غطاء صلب لجدية أعمق وأعنف وأصلب؛ هى جدية أصيلة داخلة فى التركيب الكيميائى لهذه النفس البشرية الكبيرة؛ هى الجدية التى كان لابد للطبيعة أن تبثها فى إنسان سوف يناط به إنشاء الحياة على ضفتى الوادى اللتين طرحهما نهر النيل على طول الزمن وطرح فيهما بذرة هذا الإنسان المصرى الفذ، الذى لابد أن يقهر النيل الهائج الغاضب المندفع فى الفيضان بحركة عشوائية دافقة غامرة، وأن يبنى هذه الأهرامات المتحدية للأبد، وهذه المعابد الممنوحة للخلود، وهذه النقوش التى فضّت بكارة الكون ومحت أمية الإنسانية ووضعت أبجدية التاريخ، وضعت فجر الضمير الذى شق ظلام الجهالة البدائية وكرم الإنسان ميّزه عن الحيوان بعلامات سلوكية فارقة؛ واستضافت أرضها شمس أفريقيا التى نشرت على أديمها فراءً دائم الخضرة دائم العطاء.

صوت ميخائيل رومان صوت صلف، عميق القرار حاد الجواب، مبتور النبر، صارم الإيقاع، حاسم الوقع؛ اعتاد الأمر والنهى؛ اعتاد أن يطاع؛ اعتاد أن يعيش بين حاشية من الأتباع ووسط جمع غفير من الخدم والحشم والحرس يأتمرون بأمره يسهرون على راحته؛ كأنه الملك مينا أو الملك خوفو بذات نفسه؛ أو لعله أحمس طارد الهكسوس. الأرجح أنه الملك مينا؛ لأنه صعيدى قح، لم يفرط فى مثقال ذرة من صعيديته: اللهجة والخشونة والصرامة والالتزام الأخلاقى كحد السيف.

لا أعرف من أى بلد هو بالضبط من بلدان الجنوب المصرى؛ لكن وجهه

يشبه مدينة الأقصر، طيبة القديمة. وهو وإن كان يرتدى الملابس الإفرنجية الحديثة، من بذلة ورباط عنق بياقة حريرية بيضاء، وحذاء لامع؛ فإنه - بطول قامته الفارعة - يبدو بغير ملابس على الإطلاق، مع ذلك لا ترى عوراته أبدًا، كأنه بغير عورة من الأصل، ليس فى عريه شىء قبيح على الإطلاق؛ ليس فيه سوى الجمال الإنسانى، جمال مملح، حريف سائغ الطعم شهى، عظيم الكبرياء؛ يضفى على كل ما يلمسه رجولة وثقة ومهابة؛ حتى القلم فى يديه - على دقة حجمه - يصير كالصولجان أحيانا كالسيكن، أحيانا أخرى، كمنجل الحصاد فى معظم الأحايين كسن المحراث. السيجارة هى الأخرى بين أصبعيه تصير شيئا مهيبا ذا جاذبية خاصة يغمسها بين شفتيه فى تدله العاشق المدنف يمزج أنفاسها بلعابه الجاف فإذا هى تتوهج كالبرق يلمع بين سحب الدخان المحيطة بـوجهه فكأن جبهته طليعة ضباب كثيف مشرعة فى الفضاء لن تلبث حتى تتصادم بضباب السماء تكاد لمرآها تسمـع هزيم الرعد ينداح فى الأفق البعيد.

قعدته المفضلة - ظهرًا - كانت فى نادى الإذاعة فى سطح مبنى على ناصيتى شارعى علوى والشّريفين بلهجته الصعيدية الحميمة يصيح فور دخوله من باب النادى: القهو يا .. مَصْطَفى؛ ثم يجلس على كنبة جلدية مجاورة لبنك موظف الاستعلامات المواجه للباب فى الحال تجيئه القهوة؛ ومن ورائها قهوة تتلوها قهوة سكر خفيف ثقيلة البن، يرشفها تباعا مع رشفات من السيجارة، بنفس الجدية التى يكتب بها، مستغرقا فى وحدته. الجميع من حوله يخطبون وده، ويلاطفونه بتحفظ وكياسة؛ فيبادلهم الابتسام والتعليقات الدبلوماسية، يجيد الإنصات لحكاياهم ومشاكلهم؛ ينزعج انزعاجا شديدا إذا شعر أن الجالسين حوله شرعوا فى ممارسة هواية النميمة المفضلة لدى رهط كبير من زوار النادى وهم جميعهم من الممثلين والمخرجين والكومبارس والمؤلفين والموظفين الفنيين. مع ذلك تشعر أنه - رغم انزعاجه - لديه هو الآخر شغف بالنميمة غير أنه شغف مقموع مسموح له بالإفراج إذا ما كانت النميمة تنم عن أشياء

طريفة أو نوادر مضحكة؛ فإذا ما تطرقت النميمة وعرجت على الأعراض والذمم والشرف فإنه ينهض فى الحال لينصرف، أو يذهب إلى دورة المياه يقضى حاجة لا لزوم لها حتى إذا ما خرج منها انتبذ مكانا قصيا فى إحدى الشرفات المطلة على الشارعين. لحظات القيلولة يقضيها فى النادى؛ فإن كان الحر شديدا أتى إلى النادى قرب الأصيل.

لم أر بين رواد النص المسرحى الستينى الأفذاذ عاشقًا للمسرح مثل ميخائيل رومان ـ كان عابدا قتيلا فى محراب الفن المسرحى؛ يقرأ جذوره وفروعه قراءة دارس شغوف؛ كما يقرأ العابد كتابه السماوى المقدس. كل المدارس المسرحية كانت فى رأسه، كل التيارات والمذاهب القديمة والكلاسيكية والحديثة والمستحدثة، من سوفكليس ويوربيديس إلى شيكسبير وراسين وكورنى وموليير، ومن إبسن وتشيكوف إلى يوجين أوثيل وبيراند بللو؛ من العبث إلى الغضب، من السياسى والفلسفى إلى التعليمى والملحمى. كان موسوعة هائلة فى تاريخ النص المسرحى لا فى تاريخ المسرحى. فهو إن كان مستوعبا جيدا لنظريات علم الجمال وأبعادها السياسية والاجتماعية والفلسفية لم يكن يطيق الصبر طويلا على قراءة كتب النقد والدراسات التى تتناول فن المسرح؛ ويرى أنها أشبه بكائنات طفيلية تتغذى من دماء النصوص الأدبية حتى تتضخم على حساب النصوص وتصبح قوة إرهابية تتحكم فى أخيلة المؤلفين وتوجهها فى مسارات تتفق وأمزجة النقاد ووجهات نظرهم مما يصيب الفنون بالعقم والجدب والجمود والهزال. العجيب أنه ـ وهو المؤلف المسرحى الكبير ـ لم يكن يصبر على مشاهدة عرض مسرحى كامل؛ ربما لتشابه أساليب التأليف وأساليب الإخراج التى تتكرر من عرض لآخر. كان فى العادة العرض المسرحى متقطعا، يشاهد كل ليلة فصلا؛ فكان هذا ـ من حيث يبدو أنه نقيصة ـ يساعده على استيعاب العمل بصورة تتيح له دراسة كل تفصيلة فيه.

إذا كان نعمان عاشور قد اعتمد فى مسرحه على الشخصية كأساس ومنفذ للرؤية الاجتماعية؛ ورشاد رشدى قد اعتمد البناء الكلاسيكى المحكم الصنع؛

وألفريد فرج على الرؤية الفكرية الفلسفية والطابع الشيكسبيرى، وسعد الدين وهبة على المسرح الشعبى السلس؛ ويوسف إدريس على الأدب القصصى ثم الفولكلور التشخيصى؛ فإن ميخائيل رومان قد اعتمد الرؤية السياسية الصرفة عصبا لمسرحه.

مع عميق احترامنا لجهود كل رجالات ذلك الجيل الكبير فلا أظننا نبالغ إذا قلنا إن ميخائيل رومان يتحمل أكبر قدر من مهمة تحديث النص المسرحى المصرى. إن القراءة السريعة المتعجلة لنصوصه المسرحية هى وحدها التى توهم بأن مسرحه يفتقر إلى البناء؛ إذ يبدو النص كأنه جراب ممتلىء بحدث درامى تم دلقه على خشبةالمسرح كيفما اتفق، وأن الجاذبية الذاتية للحدث هى التى مكنته من أن يلم نفسه بنفسه حتى لا يتناثر ولا يتبعثر.

كثيرًا ما يبدو النص المسرحى عنده كمونولوج روائى من عائلة فرجينيا وولف يتصدر صوت رئيس تتفرع منه ـ وتصب فيه ـ أصوات فرعية بعضها مستقل الملامح وبعضها منسوب فى ملامحه للصوت الأصلى.

هذا ما يبدو للنظرة العجلى؛ ولكن العين الفاحصة المدققة سرعان ما تكتشف أن هذا اللابناء هو فى ذاته بناء، بل بناء محكم مدروس، مقصود لذاته لضرورة فنية اقتضتها ضرورة موضوعية؛ كل ما هنالك أنه بناء على غير الطرز المعمارية الشائعة. إنه بناء مستفيد من جميع الثورات الفنية التى طرأت على النص المسرحى العالمى، ومن أساليب التجديد التى جددت شباب المسرح

على أنه تأثر فى بنيانه المسرحى بالتيارات المعاصرة والحديثة من إبسن إلى بيرانديللو إلى تيارات مسرح العبث ومسرح الغضب الإنجليزى على وجه خاص ـ من هذا التيار الأخير ـ ربما ـ انتقلت إليه عدوى السخط والغضب الحاد المتفجر. وإذا كان جون إسبورن ورفاقه شعارهم: أنظر إلى الوراء فى غضب؛ فإن شعار ميخائيل رومان هو: أنظر «حولك» فى غضب. فلحظة الغضب عنده تنبع من إدامة النظر حوله فى أوضاعنا السياسية والاجتماعية كوجهين لعملة

واحدة ينعكس كل منهما على الآخر. ولحظة الغضب تتفجر فى حدث درامى كبير، يتفجر بدوره إلى براكين تدمر النُصَب التذكارية وتعصف بكل الرواسخ الثابتة لتترك مكانها فضاءً صالحا للتفكير وإعادة النظر فى الأشياء تمهيداً لإعادة البناء تلك التى تعادل لحظة التطهر فى المسرح الكلاسيكى. اختياره مرهون بقدرة الحدث على التفجر إلى مواقف قابلة بدورها للتفجر داخل المتلقى.

الحدث الدرامى قد يكون داخليا، مجموعة عوامل نفسية واجتماعية وسياسية تراكمت فى داخل الشخصية ثم خرجت منه وتحولت إلى موقف يحركه ويتحكم فى حياته فى مستقبله ـ (مسرحية الدخان مثلا) ـ وقد يكون مفروضا على الشخصية من خارجها ويتحتم عليها أن تكابده لتتفجر فيه أو يتفجر فيها ـ (مسرحية الوافد مثلا ـ وقد يكون سياسيا عاما ووجد فى هذه الشخصية بالذات مرآة صافية لانعكاسه فتتفجر فيه فأصبح تشخيصا له ـ (مسرحية العرضحالجى مثلا) ـ وقد يكون سياسيا اجتماعيا معا اتحد فيه السياسى بالاجتماعى فى شخصية ذات ظروف ملائمة مواتية تجمع فى مكوناتها الاجتماعية بين الرموز والمرموز إليه معا ـ (مسرحية الحصار مثلا) ـ وقد يكون تاريخيا متسعا لتحميلات معاصرة ملموسة ـ (مسرحية إيزيس حبيبتى مثلا). وهذه ليست دراسة فى مسرح ميخائيل رومان إنما هى محض إشارات اجتهادية تعتمد على ما بقى فى الذاكرة من قراءة ومشاهدة مضى عليهما ما يقرب من ربع قرن من الزمان.

الواقع أن الظلم الواقع على ميخائيل رومان ظلم فادح لا تفسير له على الإطلاق؛ ولربما ظن البعض أنه مؤلف أجنبى وهذا لعمرى من سوء حظه العاثر حيا وميتا. فمما لاشك فيه أن مسرحيات: (الدخان) و(العرضحالجى) و(لليلة تضحك) و(الحصار) و(الوافد) و(إيزيس حبيبتى) و(ليلة مصرع جيفارا) وغيرها من مسرحيات كثيرة بعضها نشر وعرض على المسرح والكثيرمنها لا يزال مخطوطا لم ينشر ولم يعرض؛ لتشكل بهوا كبيرا فى صرح المسرح المصرى المعاصر.

ولربما ينبغى الإشارة ها هنا إلى أن ميخائيل رومان قد تأثر تأثيرا كبيرا فى فنه المسرحى بالكاتب الأمريكى أرثر ميللر، المستفيد بدوره من منجزات فن الرواية الحديثة وخاصة أسلوب تيار الوعى. ومن هنا نرى أن الخطط التكتيكية فى مسرح ميخائيل رومان كثيرا ما تتشابه مع خطط أرثر ميللر: تيار الماضى يصب فى الحاضر ليدفع الحدث إلى الأمام فى صعود درامى.

وميخائيل رومان هو تقريبا أَوَّل من عرَّف قراء العربية بمسرح أرثر ميللر، أو لعله من أولهم؛ فقد ترجم رائعته الشهيرة (موت بائع جوال) فى وقت مبكر جدا ربما بعد صدورها فى أمريكا بقليل، وتعتبر ترجمته الوحيدة المعتمدة حتى الآن. كذلك ترجم له (ذكرى يوم اثنين) ونشرها ومثلتها إذاعة البرنامج الثانى، كما ترجم له مسرحيات أخرى.

وقد كان ميخائيل رومان من عشاق الروائى الأمريكى الكبير وليم فوكنر، فترجم إلى العربية رائعته الخالدة (سارتورس) ونشرت فى سلسلة الألف كتاب الأولى؛ وهى ترجمة تكاد توازى تأليف هذا النص الروائى المعقد.

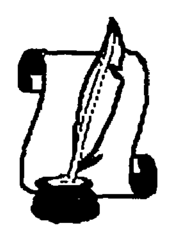
وربما لا يعرف الكثيرون أن ميخائيل رومان أديب قاص، وأن قصصه القصيرة - على قلتها - تعتبر من أرفع القصص المصرية القصيرة وقد نشرت كلها فى الدوريات الأدبية العربية وفى بعض الصحف، كمجلة حوار وجريدة الجمهورية وجريد الأهرام، ولا تزال هى الأخرى تنتظر من يجمعها فى كتاب يبرز به جهود هذا الرجل فى هذا الفن الحميم الدقيق.

لا أزال أذكر واحدة من هذه القصص نشرت فى مجلة حوار البيروتية بعنوان (لبله القميص الأسود)، وتشخص موقف رجل تلبس له زوجه فى كل ليلة قميص نوم من لون مختلف تبعا لحالتها النفسية والمزاجية؛ إلى أن جاءت ليلة لبست له فيها القميص الأسود. هذه القصة لا تغيب عن ذاكرتى أبدا على كثرة ما قرأت من قصص قصيرة تعد بالآلاف؛ مما يؤكد أنها من عيون القصة القصيرة المصرية.

ولميخائيل رومان مع التليفزيون المصرى تجربة رائدة لا تقل روعة ولا أهمية عن تجربتيه المسرحية والقصصية.

فى هذا الصدد نراه يتميز عن رفاق جيله بالمرونة وعدم الاستعلاء الأجوف على هذا المجال الفنى المهم. فقد كان يعتقد أن قيمة الكاتب مرهونة بقيمة ما يكتبه لهذا المجال أو ذاك؛ ليس المهم فى نظره أن تكتب ـ أولا تكتب ـ لجهاز شعبى يتطلب البساطة والسطحية، بل المهم هو ماذا تكتب. وحينما نسترجع النصوص التى كتبها ميخائيل رومان للتليفزيون المصرى فى بواكير إرساله، نجد أنها نصوص ارتقت بمستوى التمثيلية التليفزيونية إلى مستوى الأدب الرفيع. أخرج له إبراهيم الصحن سهرتين إحداهما بعنوان (المصير) والأخرى نسيت عنوانها. وأخرج له المرحوم جلال غنيم مسلسلا عظيما بعنوان (وجه الحب الآخر)، وهى حلقات منفصلة متصلة تكشف عما ناله مشاهير المحبين من مكابدات وأوجاع لا علاقة لها بالحب وكان لها الأثر الكبير فى حياتهم. ومنذ أيام قليلة عرضت شاشة الأولى ـ ضمن برنامج أبيض وأسود ـ حلقة من مسلسل (بيار الملح) بطولة شكرى سرحان وليلى طاهر وإخراج حماده عبد الوهاب؛ ولا شك أن المشاهد قد تذوق رقى مستوى الحوار وجدية الموضوع وسلامة الطرح وغنى الشخصيات؛ ولابد أيضا أنهم شاركونى فى استنزال رحمة الرب على ميشو الحبيب.

❑ ❑ ❑



باب اللون

* محمود مختار: شاعر الصخر
* محمود سعيد: النفاذ
* محمد ناجى: الناجى



محمود مختار

شاعر الصخر

فحل بطاطا مشوى فى رماد فرن فلاحى، فاكتسب لون الرماد ووهج النار وحمل قلبه لون السمن البلدى وصفاءه ونكهته. ثم تشكل فى ملامح وجه إنسانى أبدع النحات الأعظم فى صهر كل شفرات الأرض المصرية وتاريخها ومشاعرها ومناخها وجبروت نيلها ليصوغ منها ملامح ذلك الوجه فإذا بالكتلة الشعورية المصبوبة فى ملامح إنسانية قد تمردت بحكم اندفاقها التلقائى الحار على السيمترية المنضبطة فى الوجوه المصقولة، وإذا بالوجه غير المتناسق حسب المقاييس الجمالية الموضوعة يكتسب تناسقا أعظم وجمالاً خاصا كجمال الفن المنطلق مع الخيال الخصيب.

كتلة من المشاعر السخنة تعكس وجه إخناتون ورأس نفرتيتي وعينى رمسيس الثانى وقلب فلاح مصرى علمته الطبيعة شعر الغزل فى حسنها. تعكس ليونة الطين ودفء الصلصال وأصالة الجرانيت وخلود الأزل.

رأس كرامانة القبانى بجبهة مقلوظة كجبهات الزلنطحية من أبناء وحوارى مصر ودروبها، لكنها مضيئة كجبهة المسيح عيسى بن مريم؛ يحفها من أعلى بقايا شعر تبدو كخط الأفق مجدولة مقوسة كعش العصفور؛ وتهبط إلى حاجبين ثقيلين كقوسين من سعف؛ يبدوان فى اتصالهما بالأنف الغليظ

المنخرين، الواقف على شارب كثيف، كنخلة طالعة إلى العلياء على مهل، حتى لتبدو العينان الكبيرتان كعشين متدليين من سعفتى هذه النخلة التى وضحت جذورها وتجمعت لحاها فى هذا الشارب الكثيف.

من هذين العشين تنطلق أسراب من النظرات قادرة على التحليق فى السموات السبع تسرى بصاحبها فى معاريج لانهاية لها. نظرات يشع منها نبل عظيم، وكبرياء عالى الشموخ.

على صفحة الوجه سمت الأنبياء، وعظماء التاريخ ورسل الإنسانية. هى مسطور ،عليها قصائد شعر وأغنيات من ملحمة الخلق والإبداع، تشف عن صور لا تنتهى لآلام البشرية جمعاء؛ إذ ينسكب عليها البريق النفاذ المشع، من عينيه نرى تشخيصا لمشاعر الأسف العميق، ومعانى الصبر والصمود والحكمة، وعمق واتساع المعرفة. نرى كذلك مهابة عصور حافلة بالرجال الأفذاذ العمالقة، فكأن الوجه تجسيد لملامح عصر كامل من أزهى عصور نهضة مصر؛ هى نفس ملامح سيد درويش وأم كلثوم وسعد زغلول وأحمد عرابى وطه حسين وعباس العقاد وإبراهيم المازنى ولطفى السيد وحسين هيكل ومصطفى صادق الرافعى وعبد العزيز البشرى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم وراغب عياد ويوسف كامل وأحمد صبرى وويصا واصف وعبد الخالق ثروت وعبد العزيز فهمى وعزيز المصرى والنحاس وغيرهم.

الحنك الواسع المطبق الشفتين ينم عن صوت رخيم عميق الإيقاع سخن النبرات ذى ترددات عالية ينضح بالكبرياء والحسم والصرامة بقدر ما فيه من دفء ومرونة.

اللقب: مختار، والاسم محمود. لقد اختارته العناية الإلهية ليكون باعث النهضة المصرية بأحلى معانيها؛ يعيد أمجاد الفراعنة الذين استنطقوا الصخور شعرا وموسيقى. نعم لقد كان محمود مختار شاعر الصخر حقا، بأزميله تدب الحياة فى الجرانيت الصلد فإذا هو أرهف مشاعر وأشد رقة من الإنسان نفسه.

من عام ١٨٩٠ إلى عام ١٩٣٤ حقبة طولها أربعة وأربعون عاما فقط عاشها

المثال محمود مختار، فكأنه ضيف عابر على الدنيا، تماما كسيد درويش. إلا أن كل عام من أعوامه كان بمثابة قرن كامل من الزمان؛ حيث انتقلت مصر بفضله وبفضل جيله نقلة حضارية شاهقة.

فى قرية صغيرة من قرى المنصورة اسمها «نشا» ولد محمود مختار. ومنذ نعومة أظفاره قام بينه وبين الطين حوار جدلى عميق خلاق، فصار يصنع منه التماثيل التى تمثل مفردات بيئته الفلاحية: الناس والحيوانات والأشجار والسواقى والطنابير. وحيث جاء إلى القاهرة لأول مرة طفلا صغيرا يسكن فى بيت متواضع فى حارة قريبة من درب الجماميز كانت بوادر النهضة الثقافية والعلمية قد بدأت تستنبت فى أرض مصر: افتتحت الجامعة المصرية، ومدرسة للفنون الجميلة. كان ذلك فى عام ١٩٠٨م؛ فالتحق بها محمود بعد ست سنوات من قدومه إلى القاهرة ومن حسن حظه أنها كانت قريبة من البيت الذى يقيم فيه. بعد ثلاث سنوات سافر إلى باريس لاستكمال دراسته، وبعد سفره بعامين عرض تمثال «عايدة» فى صالون الفنون بباريس وكان ذلك أول عمل مصرى يعرض فى معرض أجنبى. بعد ست سنوات قامت ثورة ١٩١٩ فى مصر، وبعدها بعام واحد عرض مختار تمثاله «نهضة مصر» فى باريس، وفى نفس العام سافر الوفد المصرى برئاسة سعد زغلول للدعوة للقضية المصرية فى لندن وباريس. وبعد ثلاث سنوات وافقت الحكومة المصرية على إقامة تمثال نهضة مصر؛ وبعد عام افتتح البرلمان وأدرج فى ميزانية الدولة اعتماد لإقامة التمثال الذى اكتتب الشعب المصرى كله للمساهمة فى نفقاته؛ وفى نفس العام تم اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون. ومن وحى اكتشافها عرض مختار فى باريس تمثاليه: «القية فى وادى الملوك» و «كاتمة الأسرار»؛ وتقديرا لعبقريته اقترحت لجنة التحكيم على الحكومة الفرنسية منحه وسام جوقة الشرف.

هذا الإيقاع السريع المتلاحق يشى بأن القدر الذى كان على علم بأن العمر لن يطول بمختار أراد له تحقيق أكبر قدر ممكن من المنجزات قبل الرحيل؛ ففى بحر سنوات قليلة أصبح محمود مختار علمًا على نهضة الفنون فى مصر، وواحدا من أكبر رجالات الفن والأدب فى عصره.

أول ملمح يثير الدهشة فى شخصية مختار أنه عاش فى باريس كل سنوات شبابه وخالط جميع أوساطها الثقافية، وصادق زبدة الأدباء والشعراء والمصورين والمثالين، وعُرضت عليه إدارة أحد المتاحف، وفى كل ذلك كان يتعامل باللغة الفرنسية. ومع ذلك تقرأ لغته العربية فإذا هى فى مستوى لغة طه حسين والعقاد والمازنى والرافعى، وإذا هو من أصحاب الأساليب، لا تقل بلاغة قلمه عن بلاغة أزميله. لقد كان يقرض الشعر، ويرسم الكاريكاتير للصحف المصرية، ويكتب الرسائل الأدبية؛ وكان إلى ذلك مفتوناً بالموسيقى ورقص الباليه، وعلى علاقة حميمة بنجمتيه العالميتين: فياكوبر الأمريكية وبافلوفا الروسية.

لعل افتتانه برقص الباليه قد انطبع على تماثيله وأسلوبه فى النحت. إنه يجسد الحركة والدلالة. إذا نظرنا على سبيل المثال سعد زغلول فى تمثال القاهرة، حيث يقف الزعيم رافعا يده؛ نرى فى الذراع الممدودة واليد المرفوعة شعبا بأكمله يحتشد فى أحد الميادين. القيمة الفنية العليا لهذا التمثال ليست فى كون المثال قد نجح فى نقل الملامح الواقعية للشخصية؛ إنما فى كونه رسم البعد الآخر للصورة، البعد الخفى غير المرئى جعله مرئيا وبشكل أقوى تأثيرا وأعمق دلالة؛ فحركة اليد تعطينا صورة شعب عملاق طالت قامته إلى مستوى هذه اليد التي صار لها خطابها الخاص. إننا نكاد نسمع صوتها، ونسمع هدير الجماهير العريضة تهز جنبات الكون تزلزله؛ ناهيك عن تغيير الوجه وما يشى به من كبرياء وشموخ وقوة؛ ناهيك أيضا عن الإيقاع الموسيقى الناعم، الذى يتردد صداه بين التفاصيل الواقعية: سترة البدلة التي تكاد تنم عن نوعية نسيجها الصوفى، ونوعية أزرارها، وارتفاع أحد طرفى فتحتها مع ارتفاع الذراع؛ ثنية البنطلون القادم لتوه من عند المكوجى؛ الحذاء الأبيض وبروز نعله.

أما فى تمثال الإسكندرية فيبدو سعد زغلول وهو يرتدى المعطف فوق البدلة والمعطف مقفول بالزرار العلوى فقط؛ وقد ارتفعت القامة كالمارد، وبرز الصدر وشمخ الأنف وتجسد العزم والتصميم فى الفم والخدين والعينين وفى قبضته اليسرى المضمومة.. أقول يبدو سعد ماردا انطلق للتو من القمقم وشرع يخطو

نحو هدف واضح محدد من المؤكد أنه بالغه لامحاله. إنه هنا كذلك ليس فردا، ليس مجرد شخص، بل هو روح أمة تصر على التحرر ومناهضة أعتى القوى الاستعمارية.

ارتبطت عبقرية مختار بنهضة مصر - الواقع وليس التمثال - فهو جزء لا يتجزأ من هذه النهضة، وعبقريته إحدى تجلياتها. وكل تماثيله تنبع من وجدان ومشاعر النهضة وتصب فيها، وتذكيها، وتسعى لتحويلها إلى مناخ عام يدفعها إلى الأمام ويصعدها إلى أعلى. وعلى الرغم من احتكاكه المباشر لسنوات طويلة بالمجتمعات الفنية الراقية فى باريس، وانتمائه للمثقفين الثوار فى مصر؛ فإن مرجعيته الفنية ظلت طوال حياته هى الوجدان الشعبى المصرى، والروح المصرية الشعبية؛ وهو كفلاح فى الأصل يظل مرتبطا ارتباطا وثيقا بمفردات البيئة الفلاحية، فقد نحت عددا كبيرا من التماثيل للفلاحة المصرية، فهذه الفلاحة تحمل البلاص ذاهبة إلى الترعة والبلاص على رأسها ينطق قائلا أنا من الفخار القناوى الأصيل، وهذه فلاحة تنزل إلى مياه النيل، وثالثة تقف على شاطىء الترعة فى حركة رفع البلاص من الماء، ورابعة قد مالت بنصف قوامها حتى التصقت بطنها بركبتيها تملأ البلاص من الترعة، وخامسة مقعية فى ساعة القيلولة فى غفوة، وكاتمة الأسرار فلاحة، ومصر التى تضع يدها على أبى الهول لتوقظه فلاحة مصرية، وحتى أم كلثوم فى أول تمثال لها إبان ظهورها كانت فلاحة مصرية صرفة؛ وكذلك بائعة الجبن.

يقول الناقد التشكيلى الراحل الدكتور بدر الدين أبو غازى: «فى فن مختار تتمثل رحلة الفنان عبر حضارات بلاده وتأويل رؤياه لها، فيه جوهر الفن المصرى القديم من حيث متانة التكوين والتوازن والهندسة غير المنظورة للأشياء، وفيه مذاق من الجمال الإغريقى وفيه رقة وروح زخرفية من ميراثه الإسلامى وهو يضمن تماثيله لمحات تجريدية وتكعيبية ولكنه يأخذ منها ما ينتمى إلى حضارتنا، فمصر الفرعونية قدمت فى فنونها أصول التجريد والتكعيب ولكنها لم تجعلها شعارا وهدفا وإنما استخدمتها كوسائل لتعميق التعبير الفنى، ومصر الإسلامية ترنمت بالتجريد فى فنونها وهكذا كان دور

التكعيب والتجريد فى فن مختار وسيلة تكمل مقتضيات التعبير وتحقق الأثر التشكيلى الذى يربط المشاهد بالعمل الفنى، وهو يمضى بهذا التراث خلال تجارب الفنون المعاصرة ويتطلع إلى حضارة البحر المتوسط التى أثرت فيها مصر وتأثرت بها فيخرج فنه تعبيرا جديدا عن شخصية الوطن.

«وفن مختار كفنون هذا الوادى الفرعونية والإسلامية، فن ألفه مع الحياة، وفى تماثيله إشراقة التفاؤل وإيحاء الصباح، قد تلمح فيها الشجن ولكن الشجن من محبة الحياة وتعبيرات نماذجه الريفية تشير إلى اليقظة والأمل لا ترى فيها ما تراه فى أعمال فنان معاصر آخر مثل «بارلاخ» كانت نماذج بلاده الشعبية محور فنه ولكنها تعبر عن مأساة الصراع الداخلى، وتتفجر بالأنين، فى حين تترنم تماثيل مختار بالغناء ولو اتشح بغلالة من الأحزان، وهو برغم أنه يستوحى فنه من حياة الشعب إلا أنه يضفى على تماثيله لمحة لازمنية ويرتفع بها من إطارها اليومى إلى صورتها الدائمة، ومن واقعها إلى الأحلام.

«ولقد كان فنه فى مطلع نهضتنا بشارة تفاؤل تمثلت فيه قدرة الفنان المعاصر على أن يعبر عن روح جنسه وشخصية عصره ومعالم بيئته وأن يؤكد ذاتيته من خلال تعبيره الشامل عن شخصية المجموع».

ولمختار جوانب أخلاقية لا تقل عظمة عن فنه وكبريائه. فقد كان يدرك أن عليه تقع مسئولية بناء شخصية الفنان فى المجتمع المصرى الذى لم يكن آنذاك قد استوعب شخصية الفنان، إذ كان ينشر للممثل باعتباره «المشخصاتى»، وإلى المحامى باعتباره «الأبوكاتو» وإلى الصحفى باعتباره «الجورنالجى». وكان لابد لمختار أن يكون القدوة والمثل، وأن يفرض احترام الفنان على المجتمع؛ وذلك بأن يلزم نفسه بمجموعة من القيم السلوكية والأخلاقية والفنية لا يحيد عنها مطلقا. ولقد يتسامح فى الكثير من الأمور إلا ما يتعلق بكرامته كفنان.

ذات يوم طلب منه الملك فؤاد أن ينحت له تمثالا يخلده، فقبل على مضض شديد، وبعد جلسات عمل مضنية أبدى الملك فؤاد ملاحظة عابرة تتعلق بفنه؛ فما كان منه إلا أن امتنع عن إكمال التمثال، بل قام بتدمير ما أنجزه. وكادت

هذه الواقعة تودى به لولا أن تدخل بعض أولاد الحلال عند الملك وخففوا عنه وقع الإهانة واستسمحوه العفو عن الفنان وربما كانت تلك الواقعة وراء تلكؤ الحكومة فى تنفيذ تمثال نهضة مصر، فى تأجيل إزاحة الستار عنه حتى العام الثامن والعشرين، ولعلها كانت تنوى التأجيل إلى أجل غير مسمى لولا الضغط الشعبى من الجماهير التى اكتتبت وساهمت فى تكاليف التنفيذ من جيوبها الخاصة.

وكان مختار لا يحب الاستمتاع وحده بأى شيء، إنما دائما يشرك أصدقاءه فى كل مناسبة. فإذا عزمه أحد على الغداء مثلا يقترح عليه أن يعزم معه فلانا وفلانا من أصدقائه رغم أن الداعى لا يعرفهم. ذلك أنه كان محبا للأنس والمودة، مبذولا دائما للأصدقاء وللناس؛ يقضى معظم أوقات فراغه فى العمل متطوعا فى خدمة الصحف، يكتب لها برسم الكاريكاتير، يقترح الأفكار للتطوير. أما حينما تلح عليه فكرة، ويشرع فى تنفيذها، فإنه يفرض على نفسه عزلة تامة، يقضيها فى «مَنحته» أو ورشته، لا يسمح لأىٍّ أحد بزيارته أيًا كانت شخصيته، ولا يتورع عن الإعلان عن ضيقه بزيارة أى زائر؛ فهو يحب أن يعطى نفسه بكاملها لفنه. وإذا استغرق فى العمل فإنه لايخرج منه إلا بعد الانتهاء منه، والفكرة تجيء إليه فى العادة مكتملة، فالخطوط العريضة التى يخطها فى بداية العمل قلما تغيرت أو تبدلت اللهم إلا إضافات طفيفة حسب مقتضيات التنفيذ، مما يدل على أنه كان يعرف أهدافه الفنية جيدا، ويعرف كيف يخترق الطريق إلى قلب الفكرة دون تضييع وقت وجهد فى اللف والدوران حولها حتى يصل إلى لبها. وعند الاستغراق فى العمل يفقد الإحساس بكل شيء خارج العمل. وبقدر نفوره من الزيارات أثناء العمل كان محبا للحيوانات الأليفة ربما لأنها غير ثرثارة. قيل إنه كان مستغرقا فى العمل ذات يوم، وجاءت قطته وتسلقت كتفيه، فلم يأبه بها، وظل طوال ست ساعات كاملة ينحت بالأزميل والقطة نائمة على كتفيه دون أن يضيق بها.

فضيلة الإيثار كانت من بين الكثير من فضائله؛ بمعنى أنه يؤثر غيره على نفسه، عملاً بقوله سبحانه وتعالى: ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم

خصاصة؛ أى أن الإنسان يكون فى حاجة ماسة إلى المال وحين يجيء المال ويجد أن غيره أشد احتياجا منه إليه فإنه يؤثر غيره على نفسه مثلا ويعطيه المال. هكذا كان مختار.

قيل إنه أثناء وجوده فى باريس كان يتعاطف مع أبناء دفعته من زملائه النوابغ أمثال راغب عياد ويوسف كامل وغيرهما. وكان دورهم فى البعثة الدراسية قد تأخر لسبب من الأسباب، فكان مختار يراسلهم باستمرار، ويعرض على راغب عياد ويوسف كامل أن يسافرا إليه فى باريس للدراسة وأنه مستعد لأن يتقاسم معهما مرتب البعثة الذى يتقاضاه من الحكومة مع أنه مرتب لا يكاد يكفيه.

حدث أنه كان يستعد للسفر إلى القاهرة لأمر مهم، وعلم أن أحد أصدقائه المصريين فى حاجة إلى نقود، فذهب إليه غاضبا، وقال له. يا فلان، أنت تعرف المكان الذى أضع فيه فلوسى فاذهب إلى بيتى وخذ منه ما تشاء.

يحكى أحد أصدقائه الأجانب أنه اضطر للسفر ذات يوم ولم يجد فسحة من الوقت لتوديعه. فلما علم مختار بهذا السفر سارع من فوره وركب إلى مرسيليا ليدرك صديقه قبل أن يبحرمنها؛ وهناك وقف فى محطة ينتظر جميع القطارات التى قد يجيء فيها صديقه، وبالفعل أدركه وهو نازل من القطار، فأدى واجب الوداع.

كان كذلك شديد التواضع، لا يميل إلى التأنق فى ملبسه رغم إحساسه المرهف بالجمال. ولم يكن يعنى بالتكلف فى أى أمر من الأمور، إنما يتصرف بتلقائية الفنان وصدقه مع نفسه، ويكتفى بما تحتويه نفسه من جمال داخلى، فلا يتورع عن مقابلة الزعماء والرؤساء والوزراء بنفس الملابس التى كان يرتديها أثناء العمل، ربما بقميص وبنطلون. ولم يحدث أبدا أن ارتدى ثيابا خاصة لكى يقابل بها شخصا أيًا كان مركزه فى الدولة. وحتى «مَنْحَته»، لم يكن يسميه الصالون كأصدقائه الفرنسيين، بل الورشة، وكان بالفعل ورشة، ورشة عمل كل مافيها أدوات ومواد خام، كل مافيها يهيىء مناخا للعمل ولا يشجع

على الاسترخاء، وأثناء العمل قد يجلس على صخرة، أو صندوق فارغ، أو يظل واقفا.

أجرت معه إحدى الصحف حديثا بمناسبة إزاحة الستار عن تمثال نهضة مصر، فلم يتحدث بكلمة واحدة عن نفسه، وخلت كلماته من أى شبهة للغرور أو النرجسية، بل تحدث عن التمثال باعتباره تمثال الشعب، وقال إن الشعب هو الذى أبدعه،و هو الذى تحمل تكاليفه.

الطريف أن يوم إزاحة الستار عن التمثال كان يوما مشهودا بطبيعة الحال، حيث جاء الملك ليزيح الستار بنفسه وسط حشد عظيم من جموع الشعب الممتلىء بالفرح والبهجة، وفى صحبته عدد كبير من رجال السياسة والوزراء والأمراء والكبراء. والحاشية. ولحظتها نظروا حولهم فلم يجدوا لمختار أثرا. كان الموقف غاية فى الحرج يهدد بأزمة حادة، تماما كالعريس الذى يختفى من جوار عروسه عند الزفة. ولهذا انطلق عدد من رجال الحاشية يبحثون عن مختار، وأخيرا وجدوه مرتديا القميص والبنطلون، واقفا بين جموع الشعب كواحد من عامة الناس يتفرج مثلهم كأنه لم يكن صاحب هذا المهرجان الكبير.

ومن كلماته المأثورة التى وجدت بين أوراقه: إننى مثل الدب، نعم الدب الذى يحافظ على سكينته ولا يستفز أحدا، ولكننى مثله أثور عندما يعتدى على.. إننى أعيش دائما كذئب عجوز أدخن وأحلم وأعمل وأتدفأ وأنسى حياتى.. إننى أعلم جيدا أن الصداقة مهما كانت رقتها لا تعيش تحت رحمة خطاب ولكن ما نعرفه تماما ليس دائما هو الحقيقة.. ما أعجب الناس، إننا نواجه احتقارهم الشديد عند الإخفاق وحقدهم الشديد عند النجاح.. إن لدينا أشياء كثيرة نرددها دائما بالصمت أو بالكلام ولكننى أشعر أن الوحدة بالنسبة لى أكثر من حاجة، من ضرورة، وأنا أجد أكثر من سؤال يطوف بنفسى فأرحب به وأضرب له موعداً إلى جانبك لنبحث عن جوابه معا.. إننى أهيم فى عينيك، إنهما يرتشفان عقلى وروحى وكل خططى، إنهما تستحوذان على فى اللحظة الحاضرة وإنى لأشعر بالأسى عندما أحس أن هذه اللحظة ستبتعد عنى متحولة إلى الماضى .



محمود سعيد

النفـــاذ

وجه كفنجان كبير من الخزف الصينى الأبيض.. بأذنين أنيقتين ليكـون فـى متناول اليديـن من الجهتين. منظره فاتح لشهية الاحتساء والرشف المتمهل، منعش للمزاج، منبه، حتى قبل أن تضعه على شفتيك.

إذا نظرته من أمام، حيث الصلعة المهيبة المحترمة، بدت بقايا الشعر الرمادى الخفيف كبقايا الدخان المتصاعد من الفنجان. حينئذ يبدو أعلى الجبهة لامعا نظيفا كأنه حافة الفنجان التى يتم الرشف منها؛ فى حين تبدو بقايا الشعر الثقيل المصفف كبقايا رغوة الشاى والتفل فى الحافة المقابلة التى لا تطالها الشفتان.

الجبهة منبعجة كالدواة، كقارورة العطر الكلاسيكية تحفة فى حد ذاتها ناهيك عن عطرها الثمين.

حاجبان ثقيلان معقوفان، كخنجرين لفض القلوب المغلقة التى ضاعت مفاتيحها فى غابات النفوس وأحراشها.

فالجبين الهلالى، الباعث شفرته الهلالية بين هذين الحاجبين الهلاليين

يبعث الضوء الناعس فى القلوب فتسترخى وتتمدد وتنفتح مسامها على حب هذا الوجه الوديع الودود الأليف.

عينان ساحقتان..

النظرات فيهما مسافرة على الدوام، مطلقة العنان، مشدودة الركاب، مرخية السدع لا إجهاد فيها ولا تعب..

نظرات فيها معانى التحفز، والتطلع للمعرفة، والاشتياق لكل بعيد من الأحباب والخلان. وما الأحباب عندها إلا رؤى جديدة، مشاهدات طازجة، كشوفات كانت خافية..

نظرات تعانق أينما كانت، تحتضنها بعطف، تبث فيها الحرارة والدفء والروح الإنسانية.

أنف تخين مستقيم مبروم مكتنز كأنبوب اللون؛ مستقر على شفة حليقة الشارب ملساء كرقعة من لوحة تتهيأ للزفاف على عريس اللون فارس الأحلام..

أنف كظهر الفرس، يركبه منظار طبى مستدير العدستين يمد ساقيه فى ركاب الأذنين.

المنظار نفسه فارس مغوار، من شدة حيويته، ورغم أنه مشبوك فى الأذنين يبدو كأنه طائر فوق فرسه. ومن فرط سرعته المذهلة يبدو كأنه ثابت ذلك الثبات الخادع؛ حتى ليخيل إليك أنك لو وضعت أصبعك فوق عدسة من عدستيه المدورتين فإن سرعة دورانها ستفرى أصبعك.

أبدًا لا سر فى المنظار ولا سحر فيه. إنما السر فى العينين المفنجلتين خلف العدستين كأسماك ملونة فى حوض زجاجى لاتنى تسبح صاعدة هابطة باحثة عن الخلاص الأبدى فى قاع بعيد الغور بين حشائش وشعب يكتنفها اللؤلؤ والمرجان.

الحنـك واسع مطبق الشفتين. انطباقـه يشى بثراء فـاحش فيما لا ينبغـى أن يقـال مـن المعارف والأسرار. فليس كـل مـا يُعرف يقـال، وليس السر بقابـل للانفضاض. وصـاحب هذا الحنك مجبول على الكتمان..

انطباق الحنك يوحى بأنه لم يفتح مطلقا؛ كأنه لا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم بله أن يثرثر.

صدغ كبطن العذراء ضامر، منساب فى خديعة تخفى شفرة التكور التى تفصح عن نفسها فى ذقن كثدى من الأثداء التى رسمتها فرشاته الفذة فى لوحاته عن بنات بحرى الجميلات الناعسات على شاطىء الأزرق السكندرى المتوسط.

ملامح الوجه مكتنزة، وكنزها عاطفة سخنة، وحب سخى يفيض على البشر والأشياء والألوان..

يقول الوجه بالفم المليان: أنا طرح لقلب كبير جدا، عرضه عرض السموات والأرض ملىء بالينابيع المترعة بالحنان..

قلب يحتوى الحياة فى سويدائه، يعيد خلقها من جديد إلى بكارتها الإلهية فإذا هى جديدة طازجة كما خلقها الله.

هذا القلب مصور، رسام اسمه محمود سعيد؛ جمع فى ملامح وجهه بين الصرامة والتحنان، الصلابة والمرونة، الجدية والمرح، الشراهة والقناعة، الرغبة والاستغناء، الأرستقراطية الرفيعة والشعبية الخشنة، الرقة والحوشية، العزلة والتواصل.

تلك ملامح أصيلة فى شخصه تلخصت فى وجهه..

لا غرو فقد كان قاضيا، شرفت به منصة القضاء زمنا، ازدان به سلك النيابة العامة أزمنة؛ فكان هنا وهاهنا مثالاً للعدل والاستقامة والانضباط والنزاهة.

على أن قلبه الفنان طار به إلى عشه الفينان، عش الفن لقد تعب من الحكم على الناس والنظر فى قضاياهم المعقدة، ولقد يضطره الموقف إلى الحكم بالإعدام وهو المجبول على الحكم بالحياة.

الفن لا يقبل شريكا فى قلب الفنان أو اهتمامه كيف لمثل هذا الفنان أن يصحو مبكرا كل يوم ليذهب إلى مكتب تتعاقب عليه المشكلات، ويقضى الليل غارقا فى أضابير وملفات ووثائق ومستندات عليه أن يدرسها بدقة ويقظة وإمعان خشية الظلم. أبدا ليس هذا دوره. إنه تواق إلى السفر لرؤية المعارض والمتاحف والطبيعة فى شتى بقاعها ومواطنها الجمالية. هو يفعل ذلك فى فترات الإجازة ولكن ذلك غير كاف، غير شاف.

وهكذا ترك الفنان منصة القضاء واختار اللون والفرشاة، انتمى نهائيا إلى مرافىء الفن ينطلق منها ويرسو عليها؛ ليبدأ بذلك مرحلة الخصوبة والعطاء التى أبدع فيها ترانا وضعت به مصر فى متحف الفن العالمى الحديث كقيمة فنية عالية ليواصل الحفيد مجد أجداده السالفين أصحاب أول حضارة تشكيلية فى التاريخ.

ينحدر محمود سعيد من أصلاب عربية قديمة. هكذا تقول ملامحه وشكل الجمجمة. لعله من الجزيرة العربية من ربوع اليمن السعيد. لعله من المغرب العربى بينه وبين البحر والمحيط وشائج. لعله من العراق وارث حضارة بابلية سومرية آشورية. وسواء كان من هنا أو من هناك فإنه بوتقة انصهرت فيه كل هذه الحضارة؛ بوتقة مصرية صرفة.

أبوه محمد سعيد باشا، رئيس الحكومة المصرية إبان الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها.

فهو إذن من أسرة من الأرستقراطية المصرية؛ لكنها تلك الأسر التى لم تكن أرستقراطيتها من نوع الأرستقراطية الأوربية. إنما كانت نوعا من الأرستقراطية المستمدة من علو القدر فى الميدان السياسى والاجتماعى، محصنة بالعلم والثقافة قبل المال والضياع والأطيان. ومثل هذه الأسر قد ساهمت فى بناء مصر الحديثة فأنشأت المصانع والبنوك وكان لها نشاط ثقافى وفنى واجتماعى ملحوظ. بعضهم كان على درجة عالية من الذوق الرفيع فى تذوقه للفنون والآداب؛ منهم من كان يشترى اللوحات النشكبلية الأصلية من كبار الرسامين فى العالم أمثال فان جوخ وغيره؛ ومنهم من كان يقرض الشعر

ويتمتع بحس لغوى عال. ومن أبنائهم يوسف وهبى مثلا الذى انتمى لفن المسرح وأقام لفن التمثيل مكانة محترمة فى المجتمع بعد أن كان الممثل محتقرا فى أنظار الكثيرين ويسمونه بالمشخصاتى على سبيل الزراية. ومنهم من ساهم فى إنشاء الصحف والمجلات. ومنهم من كان يحتضن الكفاءات الفنية من أصحاب المذهب فى الشعر أو فى الغناء أو النحت، وينفق عليها من حر ماله. أسرة عبد الرازق مثلا، حسن باشا عبد الرازق وعلى عبد الرازق ومصطفى عبد الرازق احتضنت أم كلثوم إبان مجيئها من الريف إلى القاهرة، ووجهوها إلى الغناء المحترم قدموها للأوساط الراقية، هيأوا لها المناخ النفسى والمادى حتى اشتد عودها واستقام؛ ومن هذه الأسرة وأمثالها تعلمت أم كلثوم معنى الكرامة والعزة واحترام النفس والتقدير للفن، ولعلها تعلمت الذوق، وتثقفت، واكتسبت شخصيتها المميزة. وغنى عن الذكر أن أمثال هذه الأسر ساهمت فى إنشاء الجامعة الأهلية التى أصبحت جامعة القاهرة فيما يلى بعد. وهؤلاء هم الذين كانوا يرسلون أبناءهم ليتعلموا فى أكسفورد والسوربون، مثل مكرم عبيد ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم والمويلحى وغيرهم. إنها أسر وطنية، تختلف عن أسر الأغنياء الإقطاعيين الذين أثْروا من خلال المتاجرة فى الأقوات والمضاربة فى البورصات واستغلال سنوات الحرب والأزمات، أولئك الذين اشتروا الألقاب بالأموال لاستثمارها فى الأبهة وفى مزيد من الإثراء.

محمد سعيد باشا لا حظ وضوح موهبة الرسم فى ابنه محمود، فلم يثر، ولم ينبه عليه بالالتفات لدروسه ،الابتعاد عن هذا اللهو الفارغ؛ فما هكذا يسلك المثقفون. بل جاء له برسامة إيطالية شهيرة فى ذلك الحين كانت مقيمة بالقاهرة، وعهد به إليها كى تعلمه فنون الرسم وتنمى موهبته بشكل منهجى سليم. فى نفس الوقت واصل الطفل تعليمه النظامى.

ولد محمود سعيد فى الثامن من إبريل عام سبع وتسعين وثمانمائة بعد الألف. درس فى كلية فيكتوريا ومدارس الجزويت بالاسكندرية، والمدرسة السعيدية بالقاهرة، والعباسية الثانوية بالاسكندرية. وفى عام خمس وعشرين وتسعمائة بعد الألف حصل على شهادة البكالوريا. وبعدها بأربع سنوات حصل على ليسانس الحقوق الفرنسية.

خلال سنوات الدراسة تلك سارت معها ـ فى خط مواز ـ دراساته الحرة مع

مدام (كازاناتو) الإيطالية، التى وضعت يدها على موهبته الساطعة فأخلصت فى تعليمه وفى تبصيره وتوجيهه. وكان من الواضح أنه نبت مصرى خالص، وأن موهبته كانت تنمو فى إطار الطابع المصرى، الهوية المصرية. ولهذا لم يكن مقلدا لأحد من المشاهير فى ذلك الحين، إنما كان نفسه، بملامحه الخاصة وعالمه الخاص ومفرداته الخاصة وخطوطه ولمساته المميزة. إلا أن ملامحه الفنية الحقيقية بدأت تتحدد فى مرسم الفنان (زانييرى) الذى كان يختلف إليه مع رهط من رفاقه منهم شقيقه حسين سعيد والفنان أحمد راسم والفنان شريف صبرى. وقد سافر إلى باريس فى العام التاسع عشر - عام الثورة المصرية - فاتسعت أمامه الفرصة لدراسة الفن فى متحف اللوفر والمعاهد والمراكز الفنية.

وبعد استقالته من القضاء تفرغ تماما لفنه؛ فقام بعدة رحلات فنية فى أنحاء العالم المتقدم فى الفن التشكيلى: هولندا وبلجيكا وسويسرا وأسبانيا وإيطاليا. .

حيث زار المتاحف والكنائس وتعرف على منجزات اللون فى أعظم تجلياته ومواطن انتعاشه.

لم يكن محمود سعيد مجرد مصور أو رسام بالألوان، إنما كان مفكرا فيلسوفا بكل معنى الكلمة، أداته اللون والفرشاة.

لوحاته قيم فكرية إلى كونها قيم فنية. وربما كان من القلائل المعدودين على أصابع اليد الواحدة فى العالم، الذين توازنت فى أعمالهم القيمة الفنية والقيمة الفكرية توازنا دقيقا مذهلا.

ليس معنى ذلك أنه كان يتوصل إلى أفكار ثم يرسمها؛ أو أنه كان يرسم اللوحة لتعبر عن فكرة بعينها.

لا، ما أبعده عن ذلك. إنه أكبر من ذلك وأنضج بكثير. .

إنما كان الرسم عنده أداة للفكر، مثيرا للفكر، باعثا على التفكير واكتشاف الكثير من المعانى والقيم الكامنة خلف الصور والملامح.

لم يكن يرسم الوجه الظاهرى للبشر والأماكن والأشياء، إنما كان ينفذ من خلاله إلى الأعماق البعيدة جدا.

أنت حين تنظر فى لوحة من لوحاته: وجه والده محمد سعيد باشا، أو راكب الحمار، أو محمد الصغير، أو الدراويش، أوبائع العرقسوس، أو عاصفة

على الكورنيش، أو الفتاة ذات الحلى، أو على الوسائد، أو ذات الأساور الذهبية، أو راقصة وتخت، أو الزار، أو بنات بحرى، أو المصلين فى الجامع، أو الخادمة، أو أية لوحة من لوحاته الكثيرة.. تشعر أن عنايته الفائقة برصد الملامح الظاهرية، وقدرته على تشخيصها وتجسيدها طبقا للواقع، وبراعته الفذة فى تلوينها، إنما ذلك ليغوص من خلاله إلى الأعماق البعيدة الغور فى هذه الصورة أو تلك.

إنه يستخدم المرئى ليرينا غير المرئى.. وغير المرئى هذا، هو ما يكمن خلف الملامح من مشاعر، وأفكار، وتاريخ، وعادات، وتقاليد، ومعتقدات، وكل ما يتعلق بالشىء أو الإنسان من مكونات أساسية داخلية.

هو إذن يرسم الجوهر الأصيل الذى قد لانراه نحن فى الواقع لعدم قدرتنا على النفاذ.

نحن مثلا نرى بائع العرقسوس مئات المرات، ونرى نماذج متعددة من الخادمة، ورأينا الدراويش والمصلين عدد شعر رؤوسنا، ورأينا العواصف كثيرا، ورأينا المئات يركبون الحمير؛ ولكننا أبدا لم نر ما نراه فى هذه الصور فى لوحات محمود سعيد، الذى لا يرسم الصورة فحسب، بل يرسم تاريخها الشخصى والقومى معا، يرسم وجدان الأمة والسيرة الذاتية للوطن.

إن الملمح الظاهرى ليس غطاءً؛ حتى وإن عمد الوجه المرسوم إلى إخفاء ملامحه الحقيقية وزينها، فإن ريشة محمود سعيد تكشف أن هذه الملامح هى شكل الداخل الخفى، هى الخفى نفسه وقد ظهر ليجب كل قشرة خارجية.

إذا تأملنا فى لوحة الخادمة مثلا، نجدها لفرط ثرائها لا تعلق بالأبصار فحسب، بل تستقر فى ذاكرة المتلقى لا تبرحه إلى الأبد، تستقر فى وجدانه، ولقد ينسى وجوها كثيرة رآها بالفعل فى حياته لكنه أبدا لا ينسى هذا الوجه. جلستها على الكرسى ويداها فى حجرها حيث تمسك أصابع اليسرى بإبهام اليمنى، المنديل أبو أويه المنجعص إلى الخلف لتبرز من تحته خصلة شعر مفلوق من المنتصف، الوجه المستطيل ككوز العسل، الجبين الوضاء، الضفائر، العينان السوداوان الساجيتان، الحاجبان المزججان الرفيعان، الشفتان المكتزتان المضمومتان على طلاء قرمزى خفيف، الرقبة الممتدة الفارشة جذعها كجذر الشجرة غائصة بين عظمتى الصدر البارزتين لا عن هزال بل عن صحة قوية؛

فتحة الفستان القرمزى المحترم. الفتحة الشبيهة بقوسين طويلين يظهر بينهما الخيط الفاصل بين الثديين، الثديان النائمان فى عشين منتفخين واضحين تحت الثوب منظرهما يحيل إلى طفل رضيع يشتاق لثدى أمه، شريط من الملاءة اللف ممدود فوق ركبتها.

التأمل فى هذه اللوحة الفذة يريك الكثير والكثير هى ليست خادمة بالمعنى المبتذل لهذه الكلمة؛ ليست شغالة فى البيوت، إنما هى أكبر من ذلك بكثير جدا، إنها الخادمة الكبرى، الأم، المصرية على وجه التحديد، المكافحة، المناضلة، نبع الحنان والجنس والقوة واكتشاف الذات والمنافحة، المعطاءة بلانضوب بلا ملل بلا ضجر بلا نهاية.

نرى كذلك تاريخ المرأة المصرية كاملا، فى جلستها فى سمتها فى نظرتها للحياة فى أموميتها فى شعورها الدينى فى حساسيتها، نرى معتقداتها ومشاعرها شاخصة مجسدة.

الكائن عند محمود سعيد ليس ما يعرف بالكائن الحى؛ إنما الكائن عنده يشمل الجماد والأشياء، الشجر والحجر والحديد والخشب والنبات كل ذلك كائنات حية لها مشاعرها ولها تاريخها الشخصى الخاص بها كذات مفردة، والعالم الخاص بها كذات منتمية إلى جنس أو فصيلة أو فئة أو أمه.

الكائن إذن ليس بذاته فحسب، إنما هو صورة تفصيلية لجنسه كله عند محمود سعيد. نراه شاخصا، حيا، بقوة حضور طاغ.

وثمة ميزة يتفرد بها محمود سعيد بين جميع الرسامين، تلك هى أن لوحاته إذا عرضت فى أى مكان فى العالم، على ناس لا يعرفونه، لأدركوا فى الحال أنها رسوم مصرية صرفة.

إن محمود سعيد يرسم الهوية المصرية يجسدها ببلاغة لا ترقى إليها بلاغة الكاميرا السينمائية، ولا تستطيعها المفردات اللغوية.

إنه يستنطق الصخر والجماد، تكاد الشجرة تقول لك أنا من مصر، بل أنا من الشرقية أو الغربية أو من الصعيد أو النوبة أو الواحات.

وحتى الحمار، حمار مصرى تماما، يختلف عن بنى جنسه من كافة الحمير فى جميع أنحاء العالم وإن اشترك معهم فى الثوابت الجنسية. لكن حياة مصر واضحة فى ملامحه فى هيكله فى خطواته فى استسلامه عن طيب خاطر. أما

راكبه، ذلك الفلاح المصرى الأعجف، البارز عظام الصدر وعروق الرقبة، لابس الجلباب البيسة الزرقاء على اللحم، الراكب عليه بطريقة الجلوس على الكرسى لا بطريقة الركوب، الذى يمشى به على شاطئ بحيرة كبيرة لعلها بحيرة البرلس تجرى فوقها القوارب الشراعية وتحتاطها البيوت والمساجد، فإنه - على ضآلة جسمه وهزاله وقلة حظه من الحياة، يبدو عملاقا، لدرجة أنه يغطى - بجسده النحيل - على البحيرة على اتساعها، فتبدو رأسه برقبته كجزء من البيوت على الشاطىء الآخر للبحيرة. إنه - على ضآلة حظه من الحياة صاحب هذه البلاد، ملكها غير المتوج، هو الكل فى الكل وإن وضعه المجتمع فى ذيل القائمة. وكونه يركب الحمار على هذا النحو، تاركا الحمار يقوده، هو منتهى الثقة والاطمئنان والتوافق مع النفس.

يقول الناقد التشكيلى مختار العطار: «محمود سعيد نسيج وحده يين رواد الفن الحديثين عندنا. لوحاته توثيق شاعرى لحياة مصرية سكندرية بنوع خاص، لكنها تنضح بروح الأرض والناس فى حقبة زمنية معينة، مقابل تشكيلى لروايات نجيب محفوظ وأشعار فؤاد حداد؛ حكايات. وقصائد تشكيلية، أبدعها شاعر الألوان ليروى واقعا أغرب من الخيال. أزاح بلوحاته الستار عن الوجه الطيب الجميل للحياة لأعماق حياتنا. أسلوبه فى الرسم وصياغته للتكوين، طراز قائم بذاته، يتسم بالراحة والاطمئنان، ويثير فينا فضولا رقيقا نتعرف به على أنفسنا من جديد. نشاهد من خلال لوحاته حياتنا الإنسانية التى تخفيها تفاصيل المشاغل اليومية. وتعيد إلينا تفاصيل أخرى، نسينا جوهرها الثابت حين تغيرت القشرة الخارجية بفضل التطور الثقافى. لكن الجوهر بقى ليضىء الطريق أمام أجيالنا الصاعدة، ويدعم إيماننا بالنفس والحياة، وبأن المصريين باقون ما بقيت الأيام، يمدون الإنسانية بمزيد من الثقافة والجمال.. شأن شعوب العالم. وبأن لنا هوية خاصة.. كما لهم هويات لا يتغير جوهرها وإن اختلفت المظاهر باختلاف الثقافات. تلك هى رسالة محمود سعيد التى أودعها روائعه الخالدة».

إن الكلام عن محمود سعيد لا ينتهى، ولكن، حسبنا أن قدمنا مقطعا واحدا من أغنية ملحمية مليئة بالبهجة والشجن، رسمت بالألوان سيرة ذاتية للوجدان المصرى الأصيل.



محمد ناجي

الناجـــى

وجه كلوزة القطن المتفتحة، كالنوارة؛ ألقى الأفق على شواشيها بظله الداكن فاسمرت قليلا. الجبهة واقفة، مسطحة، كعتبة من الرخام تجرى من تحتها الأفكار والألوان والأضواء والمشاعر كل ذلك يترقرق فى عينين شلالين كخليجين متجاورين متصلين تصب فيهما تيارات كثيرة صنعت بدورها تيار سحب خفى؛ دوامته تسحب المرئيات إلى الأعماق البعيدة تطعمها من خيرات بحر الشعور المتلاطم العميق الغور حتى تتحول إلى مخلوقات لونية تتسرب عبر صفائح الدم إلى الأنامل فإلى عروق الفرشاة فإلى الورق تصير أبنية شامخة الذرى.

الجانب الأيمن من الوجه يكاد يكون أطول من الجانب الأيسر، مسحوب من دائرة الجبهة حتى الذقن سحبة طويلة مستقيمة حادة كوتر السمسمية، كرصيف الميناء، يجعل الوجه قريب الشبه بلوحة الألوان التى يمسك بها الرسامون أثناء الرسم ليمرغ الريشة فوق بحيراتها اللونية. الحاجب الأيمن مرفوع إلى أعلى ومعقوف كحاجب فريد شوقى فى سينما الخمسينيات حين يمثل الولد المخربش. وإذ يبدو الحاجب الأيمن كالخطاف نشعر كأن العين القوية قد

أزاحته لكيلا يعوق انطلاقتها فبدت العين اليمنى ملهوفة في انتظار ارتداد النظرة التى أطلقتها إلى مدى بعيد كالقذيفة؛ فى حين بدا الحاجب الأيسر نائما متمددا فوق عين متيقظة مترقبةكأنها فى حراسة النظرة القذيفة التى أطلقتها العين اليمنى. الأنف طويل مستقيم سرح كيد الريشة هابط من الحاجبين كأنما هو ممسوك بأصبعين؛ أسفله محرود من الجانبين كسن القلم البسط فوق شارب محفوف بدقة يشبه المخرطة، يشبه بطشة من الحبر الأسود وسن القلم مغموس فيها. الفم مطبق الشفتين على صمت مريب يشى بعشرات من الأصوات تحتدم فى الأعماق البعيدة.

القامة فارعة كشجرة الكافور؛ قمتها الشاهقة منجذبة إلى الأرض فى حنين وحنان تلقى عليها بظلها الوارف. صاحب هذه القامة الفارعة المهيبة هو المصور الكبير محمد ناجى، مفخرة الفن المصرى وأحد عمالقة عصره بل أحد المعدودين على أصابع اليدين فى العالم كله؛ ولا يزال وسوف يظل معدودا بين العمالقة من أمثال جوجان وفان جوخ وسيزار وسلفادور دالى وبيكاسو وغيرهم.

ابن الاستقراطية المصرية كان مصريا حتى النخاع. الأصل من قرية «أبو حمص»؛ فالمزاج الريفى متأصل فى عروقه رغم أنه مولود بالإسكندرية فى السابع عشر من يناير عام ثمان وثمانين وثمانمائة وألف. أبوه موسى بك ناجى مدير جمارك الاسكندرية آنذاك وهو أحد كبار المثقفين وشديدى الولع بالموسيقى. وجده لأبيه اللواء راشد كمال باشا محافظ السودان وسواحل البحر الأحمر. أتم محمد تعليمه الثانوى بالمدرسة السويسرية بالاسكندرية بين طلاب معظمهم من الأجانب من أهمها الأديب الطليانى أونجاريتى. وقتئذ كان الشعر هواية ناجى المفضلة؛ يكتبه باللغة الفرنسية مقلدًا كلا من لامارتين وفيكتور هوجو، فى عام ألف وتسعمائة وستة، سافر ناجى إلى باريس لدراسة القانون؛ فكان يقضى معظم وقته فى متحف سان بير فارتبط فيه بأقطاب المدرسة التأثيرية. ومن العام الحادى عشر إلى العام الرابع عشر أتم دراسة التصوير فى

أكاديمية الفنون الجميلة بفيرانزا؛ وبدأ يرسم لوحات يتضح فيها تأثره برواد النهضة فكانت ذات طابع تاريخى. وفى العام التاسع عشر ـ عام الثورة المصرية ـ أقام مرسمه فى منزل عربى قديم بحى درب اللبانة المتاخم لقلعة صلاح الدين ـ وفى مناخ الثورة رسم لوحته الشهيرة (نهضة مصر) أو (موكب إيزيس)؛ تلك التى عرضها فى العام التالى فى صالون الفنانين الفرنسيين بباريس؛ وهى نفس اللوحة التى تزدان بها إحدى قاعات مجلس الشعب المصرى حتى الآن ومنذ عام ألف وتسعمائة واثنين وعشرين. وفى العام الرابع والعشرين التحق بالسلك الدبلوماسى كملحق بالمعتمدية المصرية فى ريودى جانيرو. وبعد عامين عين ملحقا بمعتمدية مصر بباريس. وفى العام الثامن والعشرين انعقد مؤتمر الفنون الشعبية فى براج فكان ناجى ضمن الوفد الممثل لمصر ثم طلب إحالته على المعاش مبكرا من السلك الدبلوماسى. وفى العام الثانى والثلاثين سافر فى بعثة دراسية إلى الحبشة بمنحة من وزارة الخارجية المصرية. وبعد عامين قام برحلة إلى اليونان وقوله ليرسم مسقط رأس محمد على باشا. وفى العام الخامس والثلاثين قام بتأسيس أتيليه الاسكندرية ورسم لوحاته الشهيرة لمستشفى المواساة بالاسكندرية التى تركز موضوعاتها حول تاريخ الطب عند العرب والمصريين القدماء. وفى العام التاسع والثلاثين عين مديرا لمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة فكان أول مصرى يشغل هذا المنصب؛ ثم عين مديراً لمتحف الفنون الحديثة بالقاهرة؛ وأقام مراسم لطلبة الفنون الجميلة فى قرية القرنة، وفى منتصف الأربعينيات شن حملة فى منظمة اليونسكو لإنقاذ معابد فيلة وإعادة رأس تمثال نفرتيتى إلى مصر. وفى العام الخمسين تولى إدارة الأكاديمية المصرية بروما إضافة لمنصبه كمستشار ثقافى لسفارة مصر بالعاصمة الإيطالية: وبعد ذلك بعامين أسس أتيليه القاهرة وانتخب أول رئيس له. وبعد عامين آخرين بدأ أول حملة لإنقاذ معابد أبى سنبل.

خلال هذا العمر الحافل رسم محمد ناجى مئات اللوحات والبورتريهات وكانت كلها علامات بارزة فى الإبداع التشكيلى العالمى.

من يتأمل لوحات ناجى يسهل عليه اكتشاف ارتباطه الوثيق بتراثه الحضارى. ورغم أن رؤيته الفنية للكون وللوجود وللحياة تنطلق من إحساس مرهف بالواقع فإنه عند التصوير يأنف من نقل الواقع كما هو: لأن الواقع حينئذ يظل أقوى فى التعبير عن نفسه بنفسه مما يَجُبُّ أية محاولة فنية تحاول محاكاته أو تَرسُّم خطوطه. فى نفس الوقت كان مؤمنا بالعلم؛ فقد بلغ مرحلة النضج والعطاء فى فترة ساد فيها المنهج العلمى سيادة مطلقة فى جميع المجتمعات المتقدمة. كان كأقرانه وأنداده من فنانى العالم يسعى لربط العلم بالفن؛ يرسم مهتديا بالعلم فى تلافيف الموهبة، وبالموهبة مشفوعة بالعلم؛ رسما أكاديميا أى نعم ولكن معطياته العامة قادرة على الوصول إلى كافة الأفهام سواء كانت متذرعة بالثقافة أو معتمدة على الدرس التلقائى. تلك هى بلاغة الخطوط وفصاحة الألوان.

إنه لا يرسم الواقع بل يرسم تأثير الواقع فيه. أنت فى لوحاته ترى الواقع من خلال مؤثراته الحسية والشعورية على الفنان؛ ترى الواقع مضافا إليه ما تركه من أثر عميق فى وجدان الفنان وريشته وأصابعه وعينيه وألوانه. فى لوحة بائع العرقسوس مثلا لا ترى نفس البائع الذى تألفه فى شوارع المدينة وإن كان هو بكل تفاصيله لكنك تراه يكاد يختفى وسط هالة مضببة من الألوان الكابية كأنه غارق فى همومه التى لا حصر لها ولا نهاية كما أنها داخلة فى بعضها غير محددة المعالم، إنه يحمل على بطنه هما ثقيلا، حتى يده الممسكة بالإبريق تكاد تفقد معالمها فى شخصية الإبريق، إنه والقدرُ والإبريق والصاجات وزخم المدنية ووحل شوارعها وهمومه ووجهه المتضخم كتلة واحدة متعددة ما بين الأحمر الدموى ودرجاته ومشتقاته والبنى الداكن والأسود الفاتح كما لو أنه غارق فى بحر من العرقسوس والعرقسوس هوكل عالمه الذى يسبح فيه ليل نهار. وفى لوحة التحطيب نرى الخصمين المتحاطبين من خلال الانفعال وحركة التحطيب؛ اللون ظل للانفعال؛ والانفعال مظهر للحركة؛ والجو من حولهما غائم داكن الألوان تختلط فيه معالم البشر بالحيوان بالأشجار

بالأرض بعصى التحطيب؛ إن الكون كله بفضائله ومحتوياته منهمك فى رقصة التحطيب وقد أمسكت به اللوحة فى لحظة اعتناق العصا للعصا وها نحن مع اللوحة فى حالة ترقب للحظة التالية لحظة تطيح العصا بالعصا. وفى لوحة حراس الحدود لا نرى ثمة فرقا بين الرجال وكثبان الرمل فكأنهم والكثبان جميعا هياكل منحوتة من الدم المتخثر المتجلط. وهكذا الأمر فى جميع لوحاته حتى ذات الطابع التاريخى، حيث اللوحة قصيدة شعرية تتفجر بالمداليل والمعطيات المحسوسة.

الرؤية الفنية عند ناجى معناها أنه رأى هذا الواقع «هكذا»، على هذه الصورة، على هذا النحو، بهذا الشكل. وهو بهذه الرؤية التى قد تتناقض مع المقاييس التقليدية للفن وللواقع يريك الواقع فى صورة جديدة ربما كانت أغنى وأكثر شمولية وأقوى تأثيرا من الواقع نفسه. إنك ترى فى الواقع نفس الخطوط لكنك تراها فى اللوحات بعلاقات جديدة لم تكن قد فطنت إليها وأنت تتأمل الواقع. هى إذن علاقات موجودة فى الأصل إلا أن الفنان وحده هو الذى يراها ويستكشفها ويتأثر بها فيرسم التأثير نفسه، فإذا أنت برؤيتها قد تفتحت مداركك على مداليل وأبعاد ما كانت لتخطر على بالك لو أنك رأيت الواقع كما هو.

إنه إذن يغنيك بفتح مداركك الحسية والمعنوية على العالم الذى تعيش فيه كأنك كنت مغمض العينين.

إنه رغم شدة إيمانه بالعلم يريد توصيلك إلى الحقيقة الإنسانية من خلال الشعور، حتى لتجىء لوحاته ليست فحسب رؤية تشكيلية بصرية بل تشخيص وتجسيد لحالة وجدانية يصحو فيها الشعور ليملى على الأصابع حركة معينة فإذا الريشة قد رسمت حالة شعورية مرئية ممثلة فى وجوه أو مناظر أو أشكال، على شدة غرابتها مألوفة بل ذات حميمية.

الفن عنده خلق فلابد إذن أن يكون الهدف عظيما وخالدا، أن يكون تسجيلا حيا وناطقا لحالة، لرؤية، لفكرة، للحظة فريدة غير متكررة، يؤدى

تسجيلها إلى إثراء التجربة الإنسانية بمشاعر جديدة طازجة، وإلى إضاءة عالم الشعور وتوسيع مداركه ودفعه إلى مزيد من الاكتشاف والبحث عن علم يفسر هذا الشى أو ذاك. هو بهذا يختلف عن السورياليين؛ كما يختلف عن أولئك الذين يرسمون بغير منهج علمى أو رؤية فنية أو فلسفية.

تأثيريته لا علاقة لها بالتجريد أو بالخطوط المبهمة أو البطش اللونية التى يحتاج فهمها لمذكرات فى علم النفس ودراسة الطبائع. لوحاته مشرقة حتى وهى تصور القتامة، لا يعتريها أى ظل من الكآبة أو التبذل الرخيص، أو الاستعلاء على الحياة؛ إنما هى تنضح بحب للحياة عظيم، وتقديس للمشاعر الإنسانية. لذا فأنت فى بعض لوحاته تشعر كأنك ترى المأساة الإنسانية فى وجه من وجوهها المتعددة؛ ترى شقاء الإنسان فى لحظة كدحٍ لحظة قهرٍ بهجة فرحٍ إحباط؛ فإذا أنت فى كل هاتيك الرؤى قد أحببت الإنسان وكفاحه وشقاءه وأحببت الحياة وتيقظ فيك الاستعداد للبذل والتضحية والمشاركة الإيجابية فى دفع الأذى عن الإنسان ومحاولة تحسين الوضع البشرى.

من مجموع لوحاته نستشف أن الفن عنده ضرورة اجتماعية تلعب دورا مهما فى تطوير الحس والذوق. رسومه لا تنبع من أفكار مجردة وافدة من ثقافة خارجية أو اتصالات بفنون العالم؛ إنما هى تنبع من التراث القومى، العربى، والوطنى المصرى؛ هى نفس الخطوط وإن حُملت بثقافة عصرية واسعة. إحساسه بالتاريخ يقظ جدًا، وإيجابى جدًا، ترى فيه الخط ممتدا من المعابد الفرعونية فى العصور القديمة إلى ميناء الاسكندرية فى العصور الحديثة، نرى الفلاح الفصيح فى فلاح أبى حمص، وإخناتون فى وجدان القوم، ونفرتيتى فى وجوه كثيرة، وشموخ رمسيس الثانى وقوته فى الأحجام الفنية العملاقة لحرس الحدود، وعمال البناء فى الهرم الأكبر يجرون سفينة فى نهر النيل ويشيدون عمائر لاحصر لها ويديرون المصانع وماكينات النسيج وكنس الشوارع وجنى البلح والحصاد بلذة فائقة حيث العمل عقيدة وديانة.

لا غرو فقد عشق ناجى فن أجداده القدماء؛ وعاش فى مدينة طيبة القديمة وانفعل بنقوشها وتماثيلها ورسومها وزخارفها وحليها، وعاشر أرواح أهلها الراقدين فى التوابيت يقظى؛ تشرب فلسفتهم؛ أدرك أن الفن عندهم لم يكن مجرد حليات وزخرف بل كان فلسفة حياة وجوهر حضارة من أرقى الحضارات، وأن الرسم والنحت والطب والفلك والهندسة والحكمة والتحنيط كلها حلقات فى منظومة متكاملة يؤثر بعضها فى البعض يدفع بعضها البعض وتؤدى فى مجملها إلى إقامة علاقات حية مع الزمن والكون والله والإنسان.

فى قرية القرنة القديمة كان ذلك الشاب المبهور بفنانى عصر النهضة الأوروبية يشعر بأن روحه تنسلخ منه لتعانق روح أجداده؛ تغادر حينا وتعود إليه حينا محملة بعبق النهضة المصرية التى لا مثيل لها فى العالم؛ وفى ذهابها وعودتها تمحو عن نفسه أثر الانبهار بفنانى عصر النهضة الأوروبية لتنقش بدلا منها تعاليم الفن المصرى القديم بكل ما يحمله من فلسفة فى قهر الموت وانفتاح على جميع منافذ الحياة والأبد. كانت العلاقة الوثيقة بين الأهالى الذين يعيش بينهم فى القرنة القديمة والأهل الذين تضمهم المقابر والمتاحف تفضى إليه بأسرار الأشكال وشفرة الألوان، ومحنة الإنسان على الأرض فى سعيه الدائم نحو الملأ الأعلى وتطلعه للحاق بأصله السماوى النورانى عبر ملحمة الخلود المتجددة أبدا.

منذ احتكاكه بطيبة القديمة فبدأت لوحاته تمثل الحنين الجارف إلى حضارة الأجداد، وتحاول بعثها من جديد فى خلق جديد. وقد تمثل ذلك الحنين فى اقتفائه لأثر تفاصيل الحياة اليومية للشعب المصرى ليستكشف فى مكوناتها جوهر الماضى الأصيل الممتد عبر آلاف السنين مختلطا بدم الشعب المصرى وسلوكه ومعتقداته ومظاهر حياته.

ولأنه من مواليد أواخر القرن الماضى مع جيل الرواد الأصائل العظماء الذين تربوا فى مناخ الثورة والتحدى والنضال الوطنى من أجل إنهاض الوطن

وتحريره من ربقة الاستعمار وإلحاقه بركب الحداثة على جميع الأصعدة، فقد آثر أن يلعب دوره بكل ما أوتى من قوة وعزم وشعور بالمسئولية تجاه الوطن وتجاه أبنائه. ومثله مثل توفيق الحكيم وطه حسين ومحمود مختار ويحيى حقى، عاش المواجهة بين حضارتين مختلفتين، حضارة الشرق وحضارة الغرب. كان وهو يعرض لوحاته الأولى على أساطين الفن فى باريس يستمع إليهم جيدا، ويقيم حواراً جدليا بين فنهم وفنه.

الصخب الباريسى لم يستغرقه بل أيقظ فيه مصريته. لقد رأى التيارات والمذاهب فى صراع مستمر مطرد؛ ما يكاد تيار يستقر ويصبح له أتباع وتلاميذ حتى يظهر تيار جديد أكثر إبهاراً وجذبا، وكلها كانت قمينة بابتلاع هذا الشاب القادم من وادى النيل. إلا أنه كان فطنا واعيا.

يقول فى بعض أوراقه عن تجربته فى باريس فى العام الثامن عشر: «مامن يوم مر بى وأنا أستعرض نزعات الفنون الأوروبية الحديثة إلا وفكرت فى فنون بلادنا وتحيرت فى الاهتداء إلى نوع من التجاوب والألفة بين فنوننا المصرية القديمة أو العربية وتلك التى يتوارد مشهدها أمامى يوميا، وسواء احتاجت نظرتى إلى تراث بلادى فى ناحية الفنون إلى تعديل لتبين ما يجمعها من صفات مشتركة بالفنون الأوروبية الحديثة أم كان سعيى لهذا التجاوب على غير هوى لعدم توفره، فلقد مضيت إلى جيفرى بغية الالتقاء بمونيه - أحد رواد المدرسة التأثيرية فى فرنسا أوائل هذا القرن - لعله فى حديثه لى يبصرنى بسبل تيسر لى تحقيق هذه الأمانى الفنية التى طالما راودتنى. ولم يكن مقصدى لهذا الرجل لمجرد كهولته وإنما لكونه قطبا من أقطاب المدرسة التأثيرية التى غاب ضحاها اليوم وأقبلت على الشفق؛ على الرغم من هذا أشعرتنى أعمالها وهى فى أوجها بنوع من القرابة ببعض ما شاهدته من رسوم فرعونية ببعض مقابر الأشراف بالأقصر وبعض الرسوم التى رأيتها على أنواع من الخزف الإسلامى كما ذكرتنى بعض لوحات التأثيريين ببعض الإيحاءات التى تتجلى للناظر إلى الطبيعة من خلال مشربياتنا العربية القديمة».

وأثناء عمله الدبلوماسى بالبرازيل فى ريودى جانيرو شاهد وسجل الكثير من اللوحات الصغيرة أشبه بألبوم للذكريات يمكن له فيما بعد تكبير لوحاته. لقد أذهلته الطبيعة البرازيلية الفنية المتوحشة من جبال وأحراش وبشر؛ مما يعتبر إضافة مهمة لتجربته فى كل من فرنسا وإيطاليا. هى تجربة فى التعبير بالدرجة الأولى؛ فحيث كانت الطبيعة الأوروبية ـ على حد قوله ـ أليفة مستأنسة تبعث على استلهام الجوانب الشاعرية فيها وربطها بمختلف الانفعالات الإنسانية إذا به أمام طبيعة أخرى قاسية لا تجدى معها الألوان المهذبة الخافتة الدرجات. كانت تلك اللوحات الصغيرة تسجيلا لتفاصيل هذه الطبيعة، وفى رسالة له لأبيه يقول: «ما أحاول الاهتداء إليه هو إيضاح هذا الطابع المحلى بما فيه من غلظة أو قسوة ليخرج فى صياغته فى جرأة القصص الشعبى». إلى هذا الحد كان ناجى واعيا بما فى القصص الشعبى من جرأة وتحرر فى التعبير والصياغة وينبغى عليه أن يستفيد من الإمكانية التلقائية للقاص الشعبى فى تصوير البيئات المتنوعة.

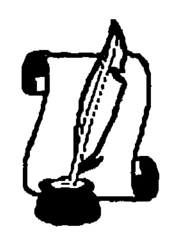
فى رحلته إلى الحبشة أمضى فى أديس أبابا عاما كاملا أنجز فيه عددا كبيرا من اللوحات كانت منطلق شهرته الكبرى حين عرضها فى مصر فى العام الثالث والثلاثين بصالون القاهرة، وفى العام السادس والثلاثين فى لندن؛ ويوجد فى متحف التيت جاليرى لوحة من لوحاته الحبشبية التى تمثلت فيها صيغة المحلية المتقنة، كما ظهر فيها ـ حسبما يشير الفنان سعد الخادم زوج أخته عفت ـ ارتباطه بالتصوير الفرعونى عند تحرره من القيود الدينية فى الدولة الحديثة. وفى رسالة لأخته عفت ناجى يصف لها كيف استوقفه منظر الصياد الذى اصطاد غزالاً، فيقول: «لا تقوم صعوبة تصوير هذا المنظر على استيضاح انفعالات الصياد ورفيقه، وإنما فى بسط تلخيص ألوان تلك الطبيعة الغزيرة الغنية بألوانها الشديدة المشبعة، فهل تظنين أنى أصورهما على نحو الجبال الأوروبية المائلة إلى الزرقة فأخرج هذا الجو الاستوائى عن طبيعته بل أضيف فى هذا الشأن أنى تحررت فى هذه الأيام من تلك القيود الفنية التى درجت

عليها فى رسومى بأوروبا، فشئت إيضاح هذه المناظر المليئة بالأحداث والطقوس المحلية فى لوحات كبيرة».

ثم يقول: «أشعر أنى تكشفت عالما جديدا فى الألوان الجريئة التى تمتد فى سعة وجرأة تشكل مساحات مستعرضة فلا أعمد إلى تلك اللمسات الصغيرة المتقاربة والإيحاء بعمق المنظر بقدر اعتمادى على نوع من التبسيط شهدته فى الفنون الفرعونية والإسلامية فلا أكاد أنحو هذا النحو حتى أرانى مضطرا إلى وصله بصميم الحياة الشعبية المقترنة بهذه الطبيعة الفياضة فأكاد أصل إلى صياغة تجعل من كافة هذه الربوع والأحراش أساطير تنقل فى وداعتها وبساطتها بعض سمات هذا التراث المشترك بين أعلى النيل وحضارات مصبه».

لعله قد تجاوز التأثيرية إلى الموضوعية من أجل هدف قومى كبير: أن يكون التصوير مشاركا بنصيب فعال فى إذكاء روح الوطنية وإنهاض البلاد، وبعث العزة القومية بتذكير العين بما تحتويه هذه القومية من عناصر ومقومات تؤكد جدارة هذه الأمة بالتحرر والانطلاق والمشاركة فى الإبداع العالمى، وصنع حضارة الإنسان.

❑ ❑ ❑



باب الوجد

* صلاح جاهين: المأزوم
* مأمون الشناوى: الحلوانى
* عبد الفتاح مصطفى: الصوفى



صلاح جاهين

المـأزوم

رسماية كاريكاتورية عبقرية بريشة الرسام الأعظم. جاء الجسد كعلامة استفهام ضخمة الحجم؛ كبقجة الملابس المتكورة على منضدة هزيلة يبزغ من قلبها رأس كبيرة بغير رقبة.

وجه متكور كالبطيخة الشيلياني. جبهة مدورة، ممدودة للأمام تبدو مثل كيس من الرمل فى مدخل أحد الخنادق، منظرها يوحى للعين بوجود سرداب طويل متعرج يقود إلى مدينة سحرية من مدن ألف ليلة وليلة.

تحت الجبهة عينان ضيقتان نفاذتان تلمع فى بحيرتيها كرتان من البللور الصافى؛ تنعكس فيهما أحوال وأوضاع، ومجاهدات ومكابدات صوفية؛ من الفناء فى فكرة، فى نكتة، فى صورة شعرية.

عينان فيهما عذابات لا تنتهى، ودموع تجمدت وتجلدت صارت مرآة للصبر والحكمة.

عينان مفتوحتان على بركان من الدفء والحنين لمدينة فاضلة ترتفع أبراجها على الجانب الشرقى للشمس، لا تعرف البؤس والفاقة؛ تسودها العدالة ويعمها الرخاء وتملؤها أشعار ابن عروس وفلسفة عمر الخيام وطموحات عبد الناصر

لابسا طاقية فؤاد حداد؛ ويرتع فى مغانيها وربوعها أهل الهوى متطهرين من أوجاعهم الطبقية، من قيس وليلى ورميو وجولييت إلى حسن ونعيمة.

صدغان متملئان دسمان؛ يضيع بينهما أنف فى طول عقلة الأصبع؛ كبقايا قلم رصاص تنام بريته المسنونة بين فتحتى العينين وفى طرفه الآخر أستيكة تنام فوق شفتين رفيعتين لحنك واسع كشاروقة فرن فلاحى، لعله اتسع من كثرة الضحك والقهقهة العالية. تضيع معالم الذقن فى دوائر من الألغاد تنسلخ عن بعضها إلى أسفل فى اتجاه صدر عريض كبير الثديين على تخوم كرش كبير كصرة الهدوم.

شجرة جميز وارفة، طارحة طرحها مبذول لكل عابر سبيل، تحت فروعها الضخمة دور لحضانة الأطفال، وقباب ومآذن القاهرة القديمة بكل دروبها وأزقتها وحواريها، وموالد الحسين والسيد البدوى والدسوقى والمولد النبوى بصخبها وألوانها الزاعقة وأناشيدها وأغنياتها؛ وخيام بدو ونساء غجريات يشفن البخت ويوشوشن الودع، وسواقٍ وطنابير وشواديف، وحمير وجمال وبغال وأفراس أصيلة، ومطابع ومسابك ومحاجر ومجائر وورش بلاط، وقمائم طوب، ومحلات تطريز وحياكة وديوان موظفين، وبوفيهات ومقاهٍ وغرز حشيش، وخمارات من أشعار أبى نواس، وبارات وعلب ليل، واسطبلات، والموسكى وسوق الحميدية، والأزهر والزيتونة، والبصرة والكوفة وأسوان والحسكة ومعرة النعمان، ودار القضاء العالى ونقابة الصحفيين ومبنى جريدة الأهرام وروز اليوسف وجبل المقطم ومقابر الإمام والبساتين، وبردة البوصيرى وخرقة الصوفية، ووادى المستضعفين يختلى فيه عمر بن الفارض. وبين هاتيك الصور والتهاويل يجول عمر الفاروق فى جنح الظلام بحثا عن امرأة تأكل القديد وأم تخدع جياعها زغب الحواصل بماء قِدر يغلى على نار قلبها الموجوع، ومقتفيا أثر بغلة قد تتعثر فى حصاة.

ما بين عدل الفاروق وجنونيات الحاكم بأمر الله يتسع عالم رحيب لخيال خصيب؛ عالم من الشعر والموسيقى والألوان يعرق زخما عاطرا ينتج عنه توقيع بإمضاء على شكل تميمة فرعونية تنسج حروفها اسم. صلاح جاهين.

عالم من الأُنس البديع والمودة الساحرة، واللطف الآسر، والثقافة الشعبية الرفيعة والوطنية الخالصة لوجه الله ووجه الوطن.

مدينة من الأحلام الوارفة الخضراء مترامية الأطراف لا تحدها حدود، لكن الواقع المر الكئيب أحاطها بسور كالح من المحاذير والعثرات والحسرات والإحباطات تسلقته الهموم كالمردة والشياطين رمت بظلالها الكثيفة على حديقة الأحلام حجبت عنها الشمس وأبدًا لم تقتل فيها عصارة الأمل والتفاؤل والاستبشار.

الشاعر الفذ، الذى حبطت أحلامه وقتلته الكآبة لا يزال يستأنف الحياة كل شروق فى وجدان مصر والمصريين.

من الصعب أن نقول: كان صلاح جاهين؛ لأنه حضور مستمر فى شريان الحياة المصرية لا ولن يموت.

حضوره مشع، فاروق بين الظلام والنور؛ إليه ينتسب الضوء فى عائلة من المشاعل انبثقت فى حياتنا منذ أوائل الخمسينيات تصنع لنا ثقافة جديدة رؤى جديدة أحلاما جديدة لغدٍ جديد؛ على هديها قامت نهضة مصر وارتفعت قامتها فوق خريطة العالم المسكون بالحضارات البازغة.

لم تكن صدفة أن يكون صلاح جاهين شاعرا للثورة يتغنى بأمجادها ويصنع لها مهدًا من الأغنيات يهدهدها يستنهضها يستعجل وقوفها على قدميها رشيدة واعية واعدة متحققة. لم تكن صدفة فالعناصر كلها كانت متضافرة متواعدة متقابلة متعاشقة.

أبدا لم يكن صلاح جاهين يغنى لعبد الناصر باعتباره القائد الزعيم على أحقيته وجدارته؛ ولا حتى لثورة يوليو باعتبارها ثورة يوليو ذات الإنجازات المبهرة فى زمن قياسى. إنما كان صلاح يغنى للحلم الجميل؛ حلم بالثورة الشاملة الكاملة، حلم بالقائد الفذ، الذى باستطاعته أن يرسو بالبلاد على شاطىء الأمان. ولهذه الثورة الحلم أن يكون اسمها ثورة يوليو؛ ولهذا القائد الحلم أن يكون اسمه عبد الناصر؛ فهكذا شاءت الصدفة والأقدار وشاءت

الحتمية التاريخية. وليس ذنب الشاعر أن الثورة قام بها العسكر؛ وأن الثوار حكموا البلاد بالحديد والنار. ذلك أن الحلم فى العادة ليس محكوما بمنطق الواقع؛ ولا شأن له بما يفرضه الواقع من تناقضات ومفاجآت ثم إن أغنيات الشاعر كانت تتحدث عن الثورة الحلم لا الثورة الواقع؛ وبين الثورة الحلم والثورة الواقع برازخ من المودات الحميمة ومعابر من المنجزات الحقيقية الماثلة؛ ففى الواقع منطلقات تحلق فى سماء الحلم؛ وفى الحلم إشارات متصلة بالأرض لتبصير الواقع وترشيده.

شاعر الثورة كان مدركا لما يحيط بحلمه من بلبلة تكاد تهيض جناحيه القويين؛ بل كان مدركا أن الواقع يعمل على خنق الحلم وإطفاء جذوته؛ ولكن كان من الصعب بل من المستحيل أن يخنق الشاعر حلمه بيده أو يتنازل عن جزء ولو يسيرٍ منه.

فماذا يفعل الشاعر والواقع الثورى نفسه ينقض حلمه ويمضى فى دورب حالكة؟!

ماذا يفعل وسخريات المناهضين للثورة المرورين منها قد تفرغوا للسخرية من كل الحالمين، وتوزيع التهم الجاهزة على كل من انتمى للثورة أو انتمت إليه الثورة بالحق أو بالباطل؟!

للشاعر رفاق وزملاء وأصدقاء تضاربت مصالحهم وطموحاتهم مع مسيرة الثورة.

راح الشاعر يقاوم الإحباط بالأغنيات المنعشة التى تحقن الوجدان بمصل القوة والتفاؤل؛ ويحارب الواقع الردىء بالنكتة الكاريكاتورية؛ ويطبب ضميره الموجوع بقصائده المقروءة؛ فى قصائده ينصب لنفسه المشانق يحاكم نفسه يشخِّص محنته. إن قصائده: المرافعة وغنوة برمهات وتراب دخان وغيرها غاصت بصراحة مطلقة فى محنة الشاعر بين حجرى الرحى: ضرورة الحلم وتفسخ وإحباطات الواقع، أما رباعياته فإنها زفرات الفارس المكبل بدروع نبله فى مواجهة واقع منحط فى عصر أشد انحطاطا.

وسيلتان خطيرتان أثر بهما صلاح جاهين فى الوجدان الشعبى العربى وفى الرأى العام العربى كذلك: الصورة الشعرية والصورة الكاريكاتورية. قد استخدم الريشة فى كل من الصورتين سواء فى القصيدة المكتوبة أو اللوحة المرسومة. الصـــــورة الشعرية فى قصائده تشكيلية مرئية رسمتها الكلمات بحساسية الريشة. والصورة الكاريكاتورية المرسومة بريشة لتفجير نكتة ساخرة أو رأى ساخن نافذ تحمل قدرًا كبيرا من الشعر يقربها من إحساس المتلقى ويضفى عليها ثراء وحيوية ومزيدا من القدرة على التأثير فى قاعدة عريضة من عامة القراء.

قاموسه الشعرى لا يتناقض مع خطوطه؛ بل إن مفردات القاموس هى نفسها مفـــردات الخطوط التى تتشكل منها قصـائده ولوحـاته الكـاريكاتورية، المفـردات خطوط، والخطوط مفردات ومثلـما لا تخطىء الأذن مصرية كلماته لا تخطىء العين مصرية خطوطه. وإنك لتنظر فى لوحاته وقصائده وأغنياته وأوبريتاته فتجد نفسك فى قلب عالم مصرى حافل شديد الثراء هو ما يمكن تسميته بعالم صلاح جاهين المصرى الصميم. ألسنا نجد شبها كبيرا جدا بيننا وبين شخصية «درش» التى ابتدعها صلاح واضعا فى مكونات ملامحها جوهر الشخصية الشعبية المصرية؛ رجل الشارع المصرى؟ بأذنيه الكبيرتين تتسلقان الأثير، وملامح وجهه الذكية الغليظة الباسمة الماكرة بعينيه البارقتين المتنكرتين فى قناع أبله زائف البلاهة، ورأسه المقطوشة بلا سقف؟. ألسنا نرى أمهاتنا جميعا فى هذه الأم التى تقدمها لوحات صلاح بقوامها الفارع وشخصيتيها الجبارة ونظراتها الحاسمة فى ثوبها الفضفاض المحتشم رغم نقوشه؟ كذلك فى نمط الزوجة المطحونة بفستانها الشيت المشجر وعقصة شعرها تحت ربطة تلم به ولا تخفيه؟ أما نمط الزوج فإنه فى العادة موظف حكومى، أو مطحون، أو تاجر جشع بكرش تتطاير اللاسة فوقه. هى شخصيات تعكس الواقع بصدق وأمانة. نحن أمام ريشة ترسم بحميمية أشياء حميمة.

كل رسومه ككل أشعاره تتسم بالعمق والنفاذ والملاحقة؛ فهذه تأملاية كاريكاتورية فى المسألة الفلانية، وتلك فى المسألة العلانية. تلك كانت لافتات ثابتة فى أبهاء رسومه نطل منها على المجتمع بعين انتقادية. الصورة

الكاريكاتورية وإن كانت ناطقة بصوت الشعور فإن التعليق المكتوب تحتها بمثابة بيت القصيد. والصورة الكاريكاتورية قد تدخل معمل التحميض فى رأسه قبل أن يرسمها بالريشة فإذا هى قد تحولت إلى قصيدة شعرية ساخرة مكتوبة بالكلمات.

القاموس الشعرى الذى يستخدمه صلاح جاهين فى أشعاره مصرى صرف؛ استقاه من لغة المأثور الشعبى العريق، الحكم والأمثال والمواويل وألف ليلة وليلة والسير الشعبية ورباعيات ابن عروس، إضافة إلى منجزات عبد الله النديم وبيرم التونسى وفؤاد حداد.

اكتشف صلاح جاهين رائده فؤاد حداد فى وقت مبكر. القصائد المبكرة التى قرأها لفؤاد حداد فى باكورة الشباب وضعت يده على الآفاق الواسعة للغة العامية التى أسسها فؤاد حداد كمفردات قادرة على احتواء الشعر الخالص فى أعلى طبقاته. قصائد فؤاد حداد المبكرة ـ التى ضمها ديوانه (أحرار وراء القضبان) ـ حملت كل الخصائص الشعرية والبلاغية التى تمثلت بعد ذلك فى شعر كليهما: إيجاد صلات قوية بين المفردات والمشاعر، تحميل المفردات العتيقة بشحنات انفعالية معاصرة، استبدال الصخب الزجلى بأصوات ناعمة، خلق موسيقى داخلية هادرة تتطابق مع جيشان اللحظة الشعورية، اشتقاق ونحت مفردات جديدة من مفردات قديمة، إثراء الموسيقى الداخلية بتجمع الحروف المتشابهة فى وحدات إيقاعية منسجمة كشخللة صاجات الرق المصاحب للتخت عند السلطنة.. إلخ إلخ. ولقد سار كل من الشاعرين فى طريقه المرسوم، أحدهما بطاقة ملحمية جبارة؛ والآخر بطاقة غنائية محضة. الأول يستهدف إعادة بناء الوجدان الشعبى؛ والآخر يملأ الحياة شدواً وبهجة وأصاله.

على أن هذه الروح الشعرية الجاهينية الشفافة، التى ملأت حياتنا بالغناء البهيج واللمحات الساخرة والقفشات الضاحكة كانت فى الواقع تنطوى على شعور فائق بالتعاسة. هو شعور ينبع من يقظة ضمير الشاعر ويتحكم فى رؤيته الناقدة للأشياء وللواقع من حوله.

كان صلاح جاهين يشعر بشيء كثير من العدمية واللاجدوى. هو محكوم هنا بموقفين، أحدهما فلسفى والآخر سياسى؛ والشاعر بين الموقفين مثقل بهموم باهظة بعضها غامض لايفلح فى تفسيره وبعضها واضح يفزع من تفسيره. كان فى أغانيه وأوبريتاته يبدو على درجة كبيرة من المرح والابتهاج والتفاؤل؛ فى حين يبدو فى قصائده على درجة كبيرة من التشاؤم والحزن والكآبة؛ يبدو كالفارس السجين بين جدران من الهموم والآمال المحبطة:

فارس وحيد جوه الدروع الحديد

رفرف عليه عصفور وقال له نشيد

منين منين ولفين لفين يا جدع

قال من بعيد ولسه رايح بعيد

وفي رباعية أخري يزفر زفرة حارة:

يا باب أيا مقفول إمتى الدخول

صبرت ياما واللى يصبر ينول

دقيت سنين والرد يرجع لى: مين

لو كنت عارف مين أنا كنت أقول

وفى الرباعيات شواهد كثيرة ربما كانت أقوى تعبيرا عن أزمة الشاعر لكننا اخترنا أوضحها وأبسطها.

على أن الزفرة تتحول إلى صرخة فى قصيدة بعنوان: قصيدة، وصل فيها إحساس الشاعر بمحنته إلى ذروته، ووصلت فيها قدرته على تغطية الجروح بالمرح والظرف وخفة الظل حدًا يندر مثيله بين الشعراء المعاصرين:

فى يوم من الأيام رح اكتب قصيده

عن السما، عن ورده على رأس نهد

عن قطتى، عن الكمنجة الشريدة

عن نخلتين فوق فى العلالى السعيده

عن عيش بيتفتفت فى أوده بعيده
عن مروحه م الورق
عن بنت فايره من بنات الزنج
عن السفنج
عن العنب، عن الهدوم الجديده
عن حدايات شبرا، عن الشطرنج
عن كوبرى للمشنقه
عن برطمان أقراص منومه
عن مهر واثب من على سور حديد
وف بطنه داخله الحديده

نلمس ها هنا إلى أى حد يتأزم موقف الشاعر، وإلى أى حد هو مغلول عاجز عن كتابة هذه القصيدة التى ينوى أن يكتبها فى يوم من الأيام لأنه الآن ـ فى المعنى المضمر ـ غير قادر على كتابتها لما يحفها من حرج وشوك؛ مع أنه فى الحقيقة قد كتب القصيدة بالفعل ولم تكن هذه النية المضمرة سوى الشكل الفنى الملائم للتعبير عن هذا الموقف الشعورى الغنى المتأزم فى آن. إن شعور الشاعر بالأزمة وبالإحباط يصل إلى ذروته البشعة متمثلا فى هذه الصورة التى يختتم بها قصيدته: «مهر واثب من على سور حديد وف بطنه داخله الحديدة»! لكأن الشاعر نفسه قد تجسد فى هذا المهر الأصيل الذى تمرد على السور فقفز فوقه قفزة غير محسوبة فدخلت فى بطنه حديدة السور. هو بالطبع ـ الشاعر ـ لا يريد أن يكون كهذا المهر الأحمق وإن احتوى الحمق ها هنا على هذا القدر العظيم من النبل والشجاعة فى طلب الحرية.

الوجه السياسى للأزمة ـ فى مقابل وجهها الفلسفى ـ يتمثل فى افتقاده للديمقراطية الأصيلة، وسيادة الجبن على الأخلاق:

ملعون فى كل كتاب يا داء السكوت
ملعون فى كل كتاب ياداء الخرس
الصمت قضبان منسوجين عنكبوت

يتشندلوا الخياله فيه بالفرس

يتشندلوا الخياله وايشحال بقى

عصافير غناوى رقّيقة

حياتها فى الزقزقة

وأنا قلبى طير خير إن ما غناش يموت

تلك هى قصيدة (غنوة برمهات)، وفيها يعكس الشاعر جانبا آخر من هذه الأزمة السياسية نفسها:

يا قلبى يا مليان

قول للى فى البيت الصفيح: افتحوا

صاحبكم الغايب رجع، صحصحوا

صاحبكم اتلطم كتير

اصفحوا

ياساكنين الصفيح

استبشروا وافرحوا

أنا مانيش المسيح

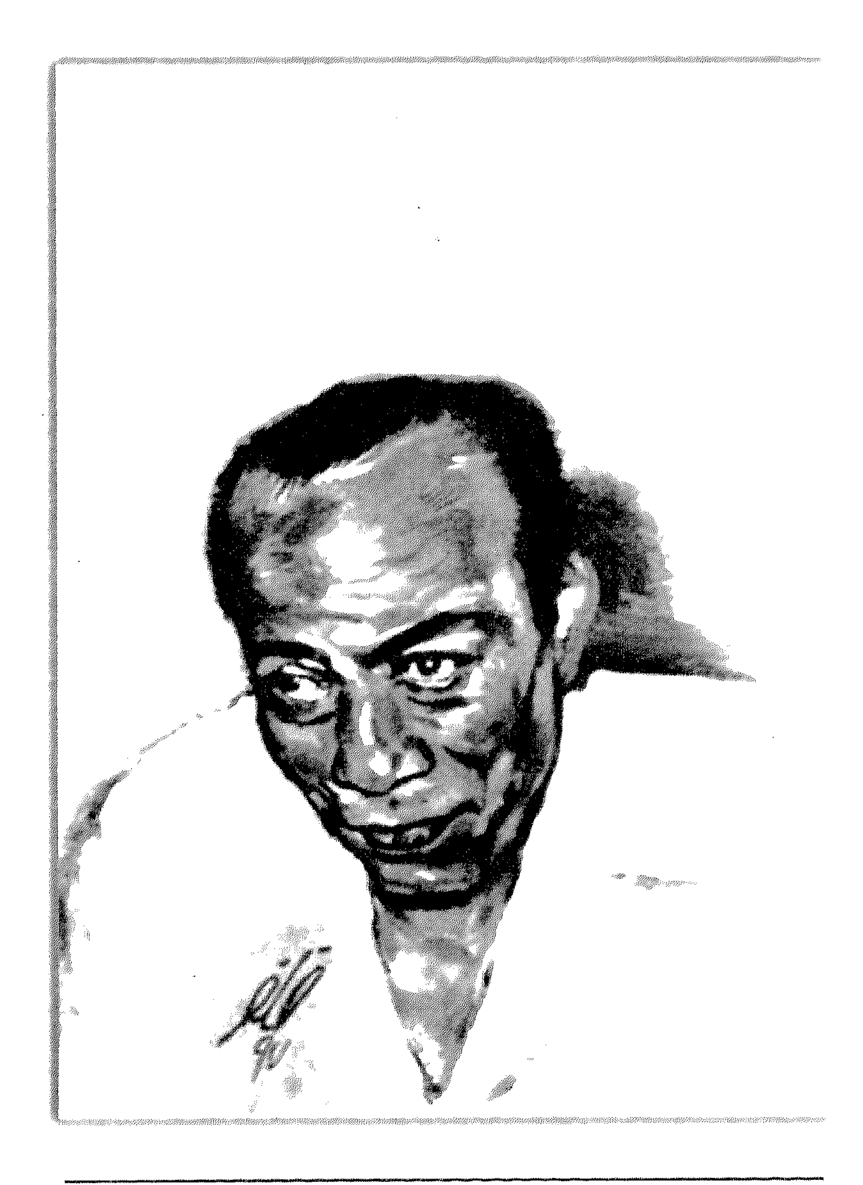
عشان أقول طوبى لكم غلبكم

لكنى باحلف بكم

باحلف لكم.. وباقول:

الدنيا كدب ف كدب وانتوا بصحيح

البديع أن كل مشاعر الإحباط والعدمية واللاجدوى والأزمة السياسية فى هذا الشعر لا تؤدى بالقارئ إلى اعتناق هذه العدمية، إن عدواها لا تنتقل إلى القارئ وإن شعر بها بقوة. ذلك كأن طاقة الفن العبقرية قد سعت إلى تصفية النفس ـ للشاعر والقارئ معا ـ من كل ما يعكر الإحساس والدم وصولاً إلى حالة من الصفاء يهفو إليها الإنسان.



مأمون الشناوى

الحلوانــى

جبهة بارزة؛ تشى بأنها وريثة جد بعيد أطال النظر إلى أمام فى الصحراء المترامية الأطراف يستكشف ما وراء الأفق البعيد.

جبهة كالتندة مفرودة فوق واجهة بازار فى حى شعبى يحتوى على ألف صنف وصنف من البضائع الدقيقة والخردوات النادرة والعطارات ذات الرائحة النفاذة.

تحت الجبهة التندة عينان ثاقبتان؛ يتوارى فيهما بريق الذكاء الحاد خلف موجات متدافعة من الحياء المتجدد باستمرار.

من ينظر فى هاتين العينين يدرك أنه أمام شعور دائم بالخجل، وأنـه هـو مصـدر هـذا الشعور؛ إذ لا شك أن صاحب هاتين العينين قـد اكتشف الكثير فيك ما يعيبك غير أنه لا يجب أن يشعرك بما اكتشف.

من سفح الجبهة يمتد، بين العينين، أنف ما يكاد يبدأ حتى ينتهى، كأن صاحبه فى غير احتياج إليه، فليس من طبعه أن يدسه فيما لا يعنيه.

مع ذلك هو قادر على تشمم رائحة البشر على بُعد أميال طويلة قبل أن

يحتك بهم أو يلامسهم. بل هو قادر على النفاذ بأنفه إلى ما تحت جلود البشر، على بُعد أميال طويلة يعرف نوعية البشر روائحهم غير المعلنة، يعرف أن هذا نتن وهذا عفِن وذاك شايط وذاك زكى الرائحة. وبناء على هذه الخاصية العجيبة يحدد علاقته بالناس وكيفية لقائه بهم أو عدم لقائه. إلا أنه كثيرا ما يتجاهل رائحة شخص على شيء من النتانة الإنسانية إذا كان فى هذا الشخص بعض موهبة تبرر احتماله، أو على شيء من الظرف. وعموما فإن مفهومه للروائح يختلف عما نفهمه؛ فالرائحة ليست ما يتصاعد من أجسام الناس نتيجة للعرق أو اتساخ الملابس أو الجوارب المعتقة فى الأقدام أو بقايا الأطعمة بين الأسنان. إنما الروائح عنده شيء خاص جدا يتصاعد من سلوك البشر ومن طبائعهم؛ فلربما كان الشخص رثّ الملابس عفن الرائحة بمقاييسنا الأنفية ينفر منه الناس لكنه يكون فى نظره زكى الرائحة لأنه من الداخل ذو عطر إنسانى حميم كعطر الأحباب؛ وهذا يصبح صديقه. والعكس صحيح أيضا، قرب شخص نظيف الملبس يتعطر بأغلى أنواع العطور لكنه فى نظره نتن الرائحة لأنه من الداخل متعفن بلا موهبة وبلا روح إنسانية.

الخدان بارزان على كبرياء فطرى؛-فى حالة اندغاط وانبساط دائمين، بفعل ابتسامة خصيبة مُعدية سريعة العدوى؛ تنفى عن كبريائه الفطرى كل غطرسة. لكنها مع ذلك تنذر المتطاولين الأغبياء بسوء العاقبة إن هم تطاولوا أو تركوا العنان لغبائهم.

الحنك واسع، غليظ الشفتين من فرط ما ادخرتا من ابتسامات مريرة قد تكون أليمة على متلقيها.

لقد اعتاد صاحبها ألا يفرج إلا عن الابتسامات المرحة، الباعثة على الابتهاج؛ حتى وهى تسخر منك شخصيا، من فرط عمقها تشعرك أنك بالفعل جدير بالسخرية؛ وقد تشعر بالزهو قليلا لأن مثل هذا الرجل قد وضعك فى الاعتبار حتى ولو بالسخرية.

الوجه كله ـ بوجه عام ـ تكتنفه مسحة من الزهو والترفع والأريحية. .

إنه يترفع عن الضحك الرخيص، وعن السخرية الجارحة. كما أنه زهد فى المتع الوقتية الزائلة.

وجه ينضح بالإنسانية رغم تناقض ملامحه. .

سوف تعتريك الحيرة إن حاولت البحث عن أصوله العرقية البعيدة. .

فأنت ترى فيه ظلا من الطابع المغولى. وهو ظل واضح بصورة قد تدفعك إلى الاعتقاد بأنه من بقايا المغول الذين داهموا البلاد العربية ذات يوم وفعلوا فيها وفى أهلها ما فعلوا ثم انتهى بهم الأمر إلى الاستيطان واعتناق الديانة الإسلامية التى استوعبتهم وشدتهم وكشفت عن منابع الإنسانية فيهم.

وأنت ترى فيه مسحة مغربية، عربية أو بربرية، لكنك تكتشف فيه أخًا لك لم تلده أمك.

وأنت مع ذلك ترى مصريته هى أبرز ما فيه. بمجرد جلوسك إليه تجزم بأنه مصرى عريق عتيق، منه آلاف النسخ بالكربون ـ شكلا فحسب ـ منتشرة فى شوارع مصر وقراها البعيدة، ومنقوشة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية؛ بل إنه يكاد يكون صورة طبق الأصل من وجه مومياء الفرعون الذى قيل إنه فرعون الخروج، ذلك الذى طارد بنى إسرائيل عبر البحر ليتوههم فى شعاب وهضاب وممرات سيناء. .

وجهه. . على ثرائه فى الملامح ـ هو بطاقة هويته المصرية الصميمة؛ وهو بَصْمته على صفحة الحياة. كأنه هو نفسه بصمة لا يمحوها الزمن من صفحات تاريخ الشعر الغنائى المصرى واسمه مأمون الشناوى.

كان وسيظل بهوا عظيما فى صرح الوجدان المصرى العربى المعاصر؛ نشأت فى حضنه أجيال طويلة من المبدعين؛ سواء فى حقل الصحافة ـ والصحافة الفكاهية بالذات ـ أو فى حقل الشعر الغنائى، أو فى حقل النكتة المصرية الحراقة كأحد أعظم الظرفاء فى عصره؛ سخر ظرفه فى التكريس لقيم فنية

وجمالية وأخلاقية واجتماعية وعاطفية أشاعها فى حياتنا هذا الفنان الفذ بكتاباته فى الصحافة الفكاهية وبنكاته فى مجالس السمر، وبأغنياته العظيمة التى شدا بها أكبر المطربين والمطربات فى جميع أنحاء العالم العربى.

عظماء الرجال فى بلادنا سيئو الحظ دائما فى الحقل الإعلامى؛ يرحل الواحد منهم وراء الآخر فى صمت؛ فلا ننتبه إلى قيمتهم الحقيقية إلا بعد رحيلهم، فنغدق عليهم من الأوصاف ما لو سمعوا بعضه لطابت جروحهم التى أثخنتها خناجر الأيام عبر نضالهم الطويل المرير فى سبيل الارتفاع بمستوى الأداء الإنسانى والوصول به إلى مشارف الرقى. أما مأمون الشناوى فقد لاحقه سوء الحظ - إعلاميا - حيا وميتا. فحيث كنا نتوقع أن يعطيه الإعلام حقه من التقدير والتكريم، سيما وأن أعماله تعتبر مادة خصبة لجميع البرامج؛ إذا به يرحل عن دنيانا فى صمت، ويبقى الصمت مستمرا يحيط بذكراه؛ بينما تحتفل الشاشة الصغيرة وميكروفون الراديو - سنويا - بناس لم يبذلوا مقدار واحد على ألف مما بذله مأمون الشناوى.

يلوح لى أن شهرة الشاعر الراحل كامل الشناوى - التى طبقت الآفاق فعلا - قد ظلمت شقيقه مأمون الشناوى ظلما بينا.

هو بالطبع ظلم غير مقصود. لكن صورة الواقع لابد أن تلفت أنظارنا بما فيها من حيف وجور. فبينما تتذكر الأجهزة الإعلامية دائما ذكرى رحيل كامل الشناوى فى كل عام، بعرض الشهرة التى نالها فى حياته عن جدارة واستحقاق؛ فإن هذه الأجهزة لم تتذكر ميلاد مأمون الشناوى مرة واحدة فى حياته، ولا ذكراه مرة واحدة بعد رحيله؛ رغم أن عطاءه لا يقل عمقا وشمولا وأهمية عن عطاء غيره من عظماء جيله الرواد.

مأمون الشناوى زميل دراسة لعلى ومصطفى أمين. فمصطفى أمين إذن كان أقدم أصدقائه الخلص. ولا شك أن زمالة الدراسة والنشأة الأولى تنضح على أبناء الجيل الواحد مصائر متشابهة؛ لأن الزملاء يؤثرون فى بعضهم البعض.

بعضهم لبعض كالمرايا المتجاورة، والمرجح أن ولع الأمينين بالصحافة منذ الصبا المبكر تقابل مع آل الشناوى على جسر من الثقافة والولع بالفنون. فكلاهما من بيت يتداول السياسة كخبز يومى.

إذا كان هذا معروفا بالنسبة لعلى ومصطفى أمين فالجدير بالذكر أن «مأمون وأخوه كامل» من بيت يتداول الثقافة والشعر كزاد متجدد، من خلال أب كان يعمل فى القضاء الشرعى، ينتقل فى جميع أنحاء مصر، ليستقر مؤخرا فى حى جنينة ناميش بالسيدة زينب بالقاهرة، فيصبح بيته - كبيت على ومصطفى أمين - مزارا لأهل العلم والرأى والثقافة، ترتفع فيه المناقشات والندوات والحوارات صبح مساء.

غريزة مأمون - مثل أخيه كامل - مفطورة على حب الشعر والوعى به منذ وقت مبكر؛ له فيه محاولات وتجارب يعتد بها فى فترة الصبا المبكر.

إلا أنه عشق الصحافة منذ وقت سابق لعشق الشعر؛ وقع فى هوى صاحبة الجلالة فالتحق ببلاطها وهو فى مرحلة الصبا، فكأنه فتى يقع فى عشق امرأتين فاتنتين لا يعرف من منهما أحق به وبمستقبله؛ فلم يجد مفرا من الإخلاص لهما كليهما؛ ولا يجد أى غضاضة فى أن يلتقى بهذه فى حضور تلك؛ على الرغم من أن الواحدة منهما - بطبيعتها - لا تقبل شريكا فيمن يحبها ويرتبط بها؛ فالصحافة لابد أن تعطيها نفسك تماما إذا أردت أن تكون صحفيا ناجحا، وكذلك الشعر لا يعطيك من نفسه إلا إذا أعطيته نفسك بكاملها.

غير أن مأمون الشناوى نجح فى أن يكون صحفيا رائدا متميزا، وشاعرا رائدا متميزاً كذلك.

الواقع أنه ابتدع لونا جديدا من الصحافة الحديثة يمكن تسميته بالصحافة التليغرافية، ذات المنزع الفكاهى.

الفكاهة فى صحافته ليست عنصر ترويح وتسلية؛ لا تستهدف الضحك الهازل الذى يفرغ الأمور والقضايا من شحناتها الانفعالية والموضوعية مما يؤدى

إلى تسطيحها وانفثاء غضب المتلقى؛ إنما الفكاهة هنا أداة من أدوات الرأى النافذ؛ ملامح من أسلحة الانتقاد والتوعية والتحريض.

الرحلة الكبيرة التى قطعها ذلك القاضى الشرعى فى ربوع مصر، والتى أتاحت لكل ولد من أولاده أن يولد فى مسقط رأس مختلف عن الآخر، كما أتاحت لهم جميعا رؤية ومعايشة بيئات مصرية. متعددة؛ التقوا خلالها بأنماط إنسانية متعددة، هذه الرحلة - فى ظنى - صانعة ذلك المزاج المصرى الحريف، الذى نستشعره فى كل من مأمون وكامل الشناوى. وصحيح أن مأمونا قد ولد فى الاسكندرية، ونشأ وتربى فى القاهرة على تخوم حى شعبى عريق؛ إلا أن وجدانه مصنوع من الريق الشعبى الصرف، ومن حيوية الفولكلور، وفن المنشدين والمداحين والصييتة المصاحبين لفرق المتصوفة التى تجوب البلاد من أقصاها إلى أقصاها للمشاركة فى إحياء موالد أقطاب الصوفية.

لزم التنويه طبعا. فالأرستقراطية التى اتسمت بها شخصية كامل الشناوى وفاضت على أشعاره رومانسية بديعة، وتجلت فى مجلسه الليلى الحافل دائما بصفوة المثقفين. . فى مقابل الشعبية الخالصة التى اتسمت بها شخصية مأمون وأشعاره؛ لهى أمر يلفت النظر حقا.

كلاهما صحفى وشاعر. وكلاهما تعامل مع أهل الطرب والمغنى. ولكن مذاق كل منهما يختلف عن الآخر اختلافا تاما.

السر فى ذلك هو أن مأمون ظل طول عمره واقعى النظرة والفكرة والإحساس والتعبير؛ لأنه كان أكثر التصاقا بالحياة فى صورها الطبقية المتعددة؛ وقد انجذب - ربما بحكم تكوينه النفسى إلى الطبقات الشعبية بتجلياتها العبقرية النيرة وما تفرزه من فن وحكمة ومأثورات عميقة خالدة تحوى عصير الحياة والتجربة الإنسانية.

وإذا كانا قد اشتركا معا فى موهبة الكتابة الصحفية والقصيدة الشعرية أحدهما فى العامية والآخر فى الفصحى؛ فإنهما قد اشتركا أيضا فى موهبة

الظرف وخفة الظل. إلا أن فكاهات مأمون ونكاته وقفشاته إلى شدة عمقها كانت ذات مذاق شعبى حراق حريف.

فى واحدة من الجرائد الكثيرة التى عمل بها مأمون الشناوى محررا وكاتبا، انعقد اجتماع التحرير ذات يوم لبحث خطة العدد القادم، ليقترح كل محرر أفكار موضوعاته لكى يناقشها الجميع. عرجت المقترحات على صفحتى الـ «دوبل باج» - يعنى صفحتى الوسط التى يلتقى فيهما التدبيس والتى يمكن أن تنفتح المجلة عليهما تلقائيا بحكم وجود الدبابيس - حيث درجت العادة أن يهتم التحرير بهاتين الصفحتين، بوضع شىء مثير، وليكن أهم تحقيق مصور عن موضوع شديد السخونة. قال رئيس التحرير: ماذا تضع فى صفحتى الدوبل باج لنضمن توزيع العدد على نطاق واسع؟. فقال مأمون الشناوى على الفور: «نحط فيهم سندويش فول».

وقد اشتغل مأمون الشناوى - تقريبا - فى جميع الصحف والمجلات التى كانت تصدر أيام صباه وشبابه. احتك بجميع المواهب الصحفية التى لمعت فى ذلك الحين. جمع خبرات كثيفة. اكتسب حرفية هائلة. لكنه شعر بأنه غير ممكن من الانطلاق والإبداع على حريته؛ إذ هو خاضع فى النهاية للأسلوب الذى تستنه كل صحيفة فلا تحيد عنه. كما أنه لا يستطيع إجراء أى تعديل أو تطوير فى الصحيفة طالما أنها ملك لشخص معين. وإذا كان قد فرض أسلوبه الخاص فى الكتابة فإنه لا يستطيع فرض وجهات نظره فى المهنة نفسها كصحفى نابه يحلم بصحيفة جديدة تواكب تقدم الصحافة العالمية؛ تعتمد على الإيجاز والتركيز والانضباط على إيقاع العصر الذى كان آخذا فى الإسراع آنذاك نحو تقنية صحفية جديدة.

لم يكن أمامه إذن سوى أن يصدر صحيفته الخاصة.. يصدر ترخيصها باسمه ويتحمل مسئولية تحريرها ورسم سياستها والإنفاق عليها من جيبه الخاص إلى أن تتكون لها موارد مالية تكفى لتمويل استمرارها.

وهكذا صدرت مجلته الفريدة (كلمة ونص) فى حجم كف اليد؛ تأخذ شكل كتاب الجيب حتى يضعها القارئ فى جيبه ليخلو بها فى لحظات الاستجمام أو الفواصل بين المواعيد وفى المواصلات العامة. حجم يقيم مع القارئ علاقة طيبة قائمة على مصداقية يتمتع بها المحرر لدى القارئ. ولقد روعى فى التحرير أن العدد يحتوى على تشكيلة مشبعة من المواد الصحفية الشائقة: عمود الرأى، التعليق، التحقيق السريع، القطوف النادرة، الحكم، الأمثال، الصورة الكاريكاتورية، اللقطة الشعرية.. الخ.

مجلة (كلمة ونص) لم تعمر طويلا مع الأسف؛ لأنه لا بقاء لأى دورية صحفية بدون مصدر للتمويل. إلا أن الأعداد القليلة التى صدرت من (كلمة ونص) بلورت اتجاها أصيلا فى الصحافة المصرية ظل حتى الآن وسوف يبقى من ملامحها الأساسية. من هذا الاتجاه تكونت مدارس وأذواق رفيعة فى الصحافة الفكاهية الناقدة. لمع محمد عفيفى وجليل البندارى ومحمود السعدنى وأحمد بهجت؛ لكن أنجب أبنائها على الإطلاق ربما كان الصحفى الكبير أحمد رجب، الذى اختصر الكلمة والنصف إلى نصف كلمة أصبحت بلسما شافيا نلتقيه كل صباح فى جريدة الأخبار.

بقى مأمون الشناوى يمارس العمل الصحفى حتى سن الإحالة إلى المعاش. وكانت جريدة الجمهورية هى آخر الجرائد التى استقر فيها. ولعل القراء يذكرون بابه الشهير (سبع أيام بلياليهم) وباب (بريد القلوب). وهذا الباب الأخير استمر يحرره فترة طويلة إلى أن سئم العمل الصحفى فتركه لعبد المنعم السباعى. لقد سئم العمل الصحفى بعد تأميم الصحافة، إذ أنها بعد تأميمها أصبحت ـ فى نظره ـ صحافة «مخصية» لاخصوبة فيها ولا أمل يرجى منها.

تعرض مأمون الشناوى ـ شأن الكثيرين من أبناء جيله الرواد ـ للفصل من العمل الصحفى مرتين، آخرهما كانت فى أواسط الستينيات وكانت غادرة ولم يكن يعرف لها سبب مباشر، إذ هو غير مشتغل بالسياسة فضلا عن أنه معتدل فى آرائه متزن فى أسلوبه. ومن كانت تغضب عليه حكومة ذلك الزمان

يغضب عليه الحظ وكافة مجالات الرزق. وقد عاش مأمون الشناوى محنة الفصل من العمل بصمود وصلابة؛ ظل محتفظا بتعففه وكبريائه رغم الجفاف ونضوب المعين على رجل فنان يعول سبعة أولاد: أربع إناث وثلاثة ذكور اعتادوا حياة ذات مستوى يليق بفنان كبير.

سمعت من مصدر موثوق لا مجال لتكذيبه أن مطربا ذائع الصيت طالما شملته أفضال مأمون وكامل الشناوى فى بدايته الفنية، له اتصال بالرءوس الكبيرة من الحكام؛ هو الذى وشى بمأمون الشناوى لدى جمال عبد الناصر زاعما أن مأمون يؤلف النكت الحراقة للسخرية من الرئيس ومن الجيش بعد هزيمة يونيو المؤسفة. والسبب فى هذه الوشاية - يقول ذلك المصدر - كان خلافا شخصيا فى جمعية المؤلفين والملحنين حينما كان مأمون عضوا بمجلس إدارتها وكان متحمسا لاستصدار قانون الأداء العلنى وقصره على المؤلف والملحن فحسب؛ وكان هذا المطرب ضلعا كبيرا فى شركة شهيرة للاسطوانات؛ ولأنه كمطرب سيحرم من نسبة الثمانى فى المائة؛ ولهذا حقد على مأمون فدسّ له هذه الدسيسة الشريرة.

الحق أننا لا نستبعد هذه الوشاية، فالعصر كله كان قائما على الوشايات باعتباره عصر المخابرات. ومن ناحية أخرى فإن بعض الفنانين حينما تتضخم شخصياتهم ويصبحون مؤسسات قائمة بذاتها فإن الواحد منهم لايطيق أن يعارضه أحد أو يقف فى طريقه أحد وهو غالبا يستعين بنفوذه لرد الكيد وردع الخصوم.

من حسن الحظ أن مأمون الشناوى لم يكن صحفيا فحسب، بل كان بالدرجة الأولى شاعرا غنائيا لا يشق له غبار؛ وأغنية بكلماته تعتبر تدعيما لمركز أى مطرب، جديدا كان أو قديما.

نشاطه فى تأليف الأغنيات بدأ منذ أن قام صديقه مصطفى أمين بتقديمه للموسيقار محمد عبد الوهاب، فكتب له أغنية: أنا وانت وعزولى. ثم توالت بعدها الأغنيات مشرقة متألقة.

حينما بدأ مأمون الشناوى يكتب الأغنية كانت الأغنية المصرية آنذاك فى حضيض من الكلمات الرخيصة المبتذلة، التى تجد مع ذلك شيوعا بين فئات عريضة من المستمعين ساهم فى شيوعها ـ كما يكرر التاريخ نفسه الآن ـ شيوع التكنولوجيا الغنائية الجديدة باختراع الاسطوانات والحاكى، والراديو، وكثرة المحطات الإذاعية الأهلية التى راحت تتسابق فى جذب الأذن بأرخص الأساليب، مما ساعد على انحطاط الذوق العام.

الناظر فى وضع الأغنية آنذاك لايتصور أن التيار الجاد يمكن أن يجد له مجالا فى السوق. لكن التيار الجاد ـ بقوة إرادة رجال توفرت لهم الموهبة والثقافة ـ استطاعوا طرد العملة الرديئة من السوق وفرض العملة الجيدة.

مأمون الشناوى أحد هؤلاء الرجال الذين أسسوا صرح الأغنية العربية الحديثة بنقلها من مجال الكلمات الرخيصة البذيئة العارية إلى مستوى الشعر الخالص.

الأغنية عند مأمون الشناوى قصيدة شعرية فى الأساس، تقوم بتجسيد وتخليد لحظة عاطفية، نقل تجربة شعورية متكاملة، فى عقد منظوم الحلقات فى تضافر وتلاحم، كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا، إذا تغيرت فيه لفظة واحدة اختل البناء وانحرف المعنى. وهذا فى الواقع هو السبب فى امتناع مأمون الشناوى عن الكتابة لأم كلثوم رغم ما كان بينهما من صداقة. كان يعرف طبع أم كلثوم، فهى لابد أن تتدخل فى نسيج الكلمات لتفرض رأيها وذوقها، وقد تفرض المعنى الكلى للأغنية. وعلى من يريد التعامل معها أن يرضخ لهذا الطبع فينزل على رغبتها ويقوم بتعديل الأغنية وإعادة صياغتها مرات عديدة حتى تقتنع هى بها. وما هكذا مأمون الشناوى؛ الشاعر الذى تراوده الأحساسيس والأفكار المتولدة عن احتكاكه الحميم بالحياة فتستقر الفكرة فى وجدانه الخصيب ترويها الانفعالات الصادقة إلى أن يكتمل نموها فتصبح تجربة شعورية محددة بهذا الشكل أو ذاك من كلمات منظومة على نحو معين. هذه الطبيعة لا تستقيم مع طبع أم كلثوم التسلطى.

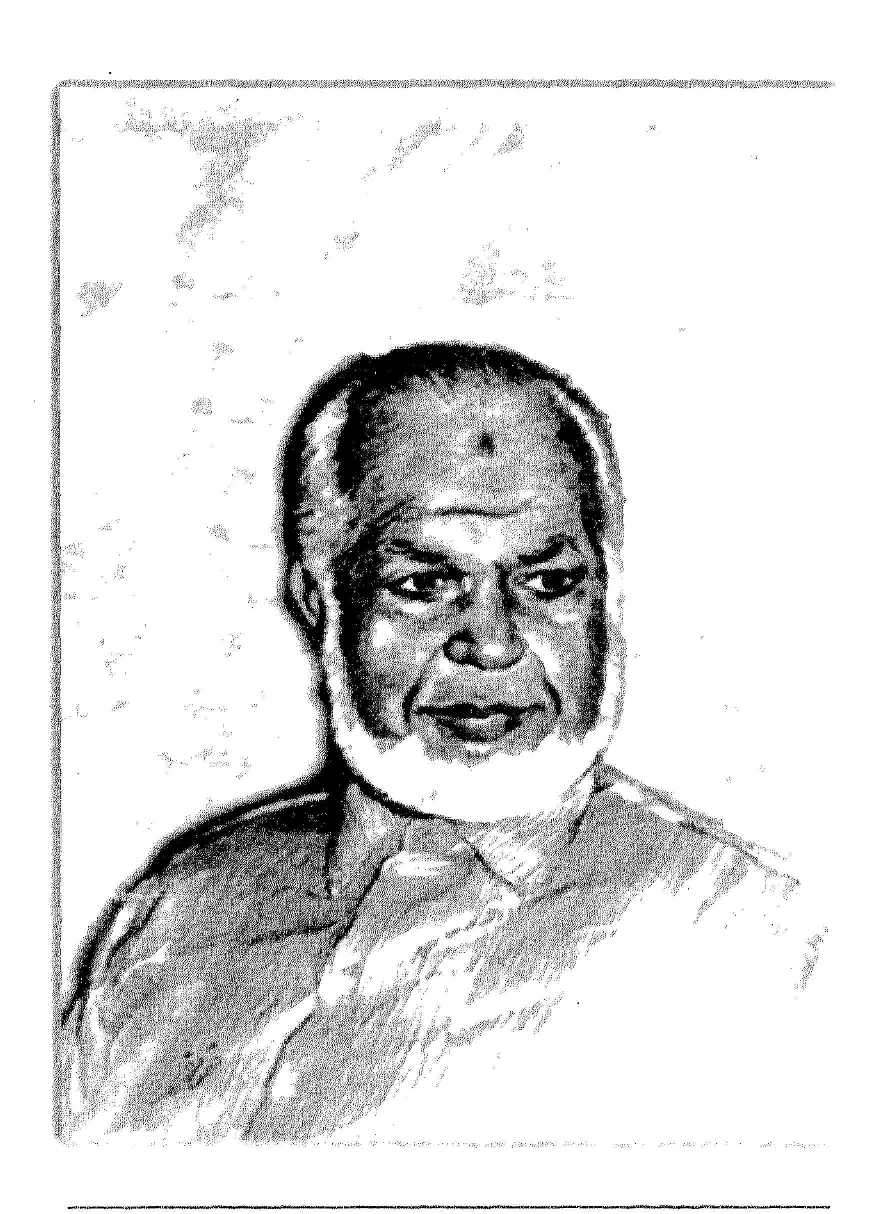
هناك أغنيتان شهيرتان من روائع فريد الأطرش التى صنعت مجده كان مأمون قد كتبهما لأم كلثوم، ولكن تصادم الطبعين المتناقضين أدى إلى سحب الأغنيتين وتقديمهما لفريد الأطرش. ذلكما هما: الربيع، وأول همسة.

لكن القطيعة مع أم كلثوم لم تدم. فقد كان صعبا عليها هى نفسها أن تتجاهل شاعرا كبيرا مثله. وفى المقابل عليها أن تتخلى عن طبعها التسلطى فى فرض وجهة نظرها وذوقها الخاص. عليها أن تتقبل هذه المنظومات كما هى. وقد كان؛ والتقت مع مأمون فى أربع أغنيات شهيرات ضمن مرحلتها الأخيرة: أنساك، بعيد عنك، ودارت الأيام، كل ليلة وكل يوم.

أما أغنيات مأمون لفريد الأطرش وعبد الوهاب وعبد الحليم ونجاة وغيرهم من كبار المطربين، فإنها صنعت أمجادهم جميعا، وفتحت لهم الطريق إلى قلوب المستمعين عبر الكلمة الحلوة والصورة الشعرية المشرقة.

كانت أغنيات مأمون الشناوى ـ مثل نكاته وقفشاته ـ أشبه بصينية بسبوسة ساخنة دائما على ناصية حى شعبى، مليئة بجوز الهند والسمن البلدى، ذات نكهة زاعقة، تجذب الناس من كل فج عميق؛ فمن لم يسعده الحظ بأكلها استمتع برائحتها الشهية المشبعة.

❑ ❑ ❑



عبد الفتاح مصطفى

الصوفى

وجه أعرابى أصيل، لم يغادر الصحراء العربية قط

الجبهة الواقفة مثل كثيب من الرمال أهالته الريح كيفما اتفق، وتصادف أن كان تحته بئر ارتوازى ينضح مياهه الجوفية على الأرض فانجذب كثيب الرمل إلى طراوة الماء فانعجن وتصلب تحت حرارة الشمس الحارقة صار جبهة وجه إنسانى. هذه الجبهة يعلوها شعر خفيف كالعشب، يغطى الرأس من الخلف، ويحيط بالأذنين، ماراً بصدغين رهيفين وخدين أسيلين، كشريط من الجير محفو بدقة، يتسع شيئا فشيئا حول الذقن فى لحية أنيقة كأنها عنقود من الضوء.

عينان صقريتان دائريتان حادتا البصر أعدتا إعداداً إلهيا لكى تحيط بتخوم الصحراء إلى ما بعد مشارف البصر بأميال طويلة.

أنف صغير كنتوء منحوت فى صخرة سودتها الشمس، أو اسودت هى لتقاوم حرارة الشمس وتحتفظ بأصالتها. قوسان هابطان من منخرى الأنف إلى الذقن يحيطان بالحنك المضموم ذى الشفتين الغليظتين.

حنك بين قوسين. فكأن الله يشير بهذين القوسين إلى أن هذا الحنك ليس للأكل فحسب، وليس للغو الكلام، بل للتسبيح والصلوات والكلمات.

مسحة من الضوء تشع من هذه البشرة السوداء؛ سمت الطيبة والصلاح بارز واضح حتى للأعمى.

الملامح مفعمة بالأصالة، لا مماراة فى أصلها العربى القديم؛ لا فى اكتشاف أصولها البعيدة؛ إنها ضاربة الجذور فى أعماق الزمن القديم زمن الطهر والبراءة والعفة والمثل العليا؛ زمن السمو، والبطولات الخارقة، والانفتاح على السماء.

هى ملامح نرى فيها صورة من عمر بن الخطاب، وخالد بن الوليد، وطارق ابن زياد وعلى بن أبى طالب وبلال الحبشى وأبى بكر وعثمان. ملامح ما إن تقع العين عليها حتى يتصور الرائى أنه يشهد أحد الصحابيين، أو أحد كبار شعراء العصر الإسلامى الأول، أو أحد الخلفاء الراشدين.

لا أظن أن هذه الصورة المتداعية تبعد كثيراً عن طبيعة وجوهر الشاعر الكبير الراحل عبد الفتاح مصطفى. ذلك الرجل الفذ، الذى جمع بين عقلية المحاسب الرياضية البحتة ووجدان الشاعر الذى يتحدث بلغة الإشارات الإلهية.

كان عبد الفتاح مصطفى شاعرا فحلا، ورائدا إذاعيا فحلا. وكانت الإذاعة المصرية وليدا يحبو حينما كان عبد الفتاح مصطفى فى الريعان من شبابه الخصيب. وكان من محاسن الصدف أن يلتقى محمد محمود شعبان بهذا الشاعر فى ذلك الوقت المبكر من عمر الإذاعة المصرية؛ ليقدما معا هذه القمم الشامخة من البرامج الغنائية الإذاعية مثل (عوف الأصيل) و(أم شناف) و(الراعى الأسمر) و(عذراء الربيع) و(الأغانى للأصفهانى) وغيرها.

الأغنية الفردية حينذاك ترسف فى أغلال الرومانسية المتهرئة تلوك مجموعة بعينها من الكلمات السوقية المبتذلة دفعت بيرم التونسى إلى الصراخ قائلا: يا أهل المغنى دماغنا وجعنا دقيقه سكوت لله. تلك كانت بقايا أغنية الهزيمة،

تصدر عن وجدان خربه الاحتلال الأجنبى وفصل بينه وبين تراثه القومى. ثورتان فاشلتان، ومحتل يرتع فى البلاد ينشر ذوقه المريض المنحل؛ فلم يكن غريبا إذن أن ينعكس ذلك على الأغنية، وأن نرى من خلالها نوعا غريبا من الحب المريض، الحب من غير أمل، المحب معذب مؤرق يذرف الدموع الساخينة ويهذى بكلمات محمومة تستعذب الألم وتتلذذ بالهوان. والمحبوب غليظ القلب غليظ الكبد لا يرق ولا يتعطف بنظرة عين. إلى أن هيأ الله للأغنية المصرية ثلاثة شعراء رفعوا هامتها وانتشلوها من مستنقع العفن ووصلوا بها إلى ذروة النضوج: عبد الفتاح مصطفى ومأمون الشناوى ومرسى جميل عزيز. وحيث كان الشعر العربى فى مصر واقعا فى معارك لا تنتهى بين الأصالة والحداثة، ووحدة البيت ووحدة القصيدة، كان الشعر المصرى قد وجد تطوره الحقيقى فى مجال الأغنية؛ فوصل عند هؤلاء الشعراء الثلاثة إلى أن يكون زاداً حقيقيا للمتلقى على قاعدة عريضة جدا من المستمعين.

لم يكن عبد الفتاح مصطفى يكتب بالعامية عجزا عن الكتابة بالفصحى شأن معظم مؤلفى الأغانى هذه الأيام؛ بل إن أشعاره الفصيحة كانت أقوى بكثير من أشعاره العامية إذ كانت تكشف عن خبرة عظيمة باللغة العربية ومصادر الشعر الأصيل فى مفرداتها وتراكيبها؛ وعن ثراء فى القاموس الشعرى الخاص بالشاعر. مع ذلك فأغنياته تتمتع بقدر من العذوبة والسخاء لايدانيه فيه شاعر آخر. أغنيات ذات طعم خاص، تكشف عن خبرة لاتقل عظمة باللهجات العامية، المصرية والعربية على السواء، من لهجات البدو إلى لهجات الواحات إلى القرى المصرية إلى المدينة الإقليمية إلى العاصمة. يستطيع النظم - شعرا خالصا - بكل هذه اللهجات فى سلاسة وتدفق وإمكانية من هو على وعى تام بعبقرية التاريخ الخاص بمفردات هذه البيئة أو تلك من بيئات مصر. والمفردة العامية عند عبد الفتاح مصطفى مفردة شعرية بالسليقة، فإنها من اختراعه، أو كأنها ولدت مع هذه الصورة الشعرية طازجة خضراء ريانة.

الأصول الصوفية بارزة فى النفس الشعرى المتدفق. يقول فى إحدى قصائده الفصيحة:

من تراب إلى تراب رحيلى

تلك يا قلب رحلة المستحيل

التـرابـان مبـدأ وانتهـاء

خلف باب الحياة باب الوصول

كان من ذلك التراب شروقى

وإلى ذلك التراب أفولى

أتراني وعيت رحلة عمرى

أم سأمضى وما شفيت غليلى

رحلة دمدمت برعد وبرق

وتغنت بضحكتى وهويلى

جبت فيها الزمان طولا وعرضا

وطويت الفصول بعد الفصول

قائل هذه الأشعار الكلاسيكية التى تبدو كأنها آتية من العصر الإسلامى الأول، أو كأنها من أشعار محيى الدين بن العربى أو النفرى أو الطرطوشى؛ هو نفسه الذى كتب بالعامية أغنية لمحمد قنديل وألحان أحمد صدقى تقول:

غزال شارد على الضفة

كحيل لاهداب

خطر بالطهر والعفه

ومر وغاب

ولاسلم ولا حيّا

ولا مال للهوى شويه

قلبى داب . . قلبى داب

ويقول فى أغنية أخرى لنفس المطرب:

سحب رمشه ورد الباب

كحيل لا هداب

نسيت أعمل لقلبى حجاب

ويقول فى أغنية ثالثة:

رمش الغزال يانا

ميل وسهانا

خدنا على خوانه

آه يانه.. يانا

ولعلنا لا ننسى أغنية لسه فاكر التى غنتها أم كلثوم من تأليفه وتلحين رياض السنباطى. هى إحدى القمم الكلثومية وإحدى القمم فى الأغنية العربية المعاصرة:

لسه فاكر قلبى يديلك أمان

واللَّا فاكر كلمة ح تعيد اللى كان

واللَّا نظره توصل الشوق بالحنان؟

لسه فاكر؟ كان زمان

كانت الأيام فى قلبى دموع بتجرى

وانت تحلا لك دموعى وهىّ عمرى

ياما هانت لك وكانت كل مرة

تمحى كلمة من أمانى فيك وصبرى

كلمة كلمة لما راح الهوى ويا الجراح

واللى قاسيته فى ليلى اتنسى ويا الصباح

والنهارده الحب والشوق والحنان

لما تسألنى حاقول لك كان زمان

ياما حليت لك أهات قلبى وهىّ

من قساوتك أنت والأيام علىّ

كنت بسمعها نغم واسمع صداها نار

تدوب حبنا شويه شويه

النغم رجعت حلاوته لقلبى وفضل لك قساوته

والهوى اللى هان علىّ ابتديت تعرف غلاوته.. إلخ.. الخ

ليست هذه الأغنية هى النموذج الأوفى؛ لكنها ذات دلالة معينة؛ هى أن هذا الشاعر الكبير حين طُلب منه الكتابة لأم كلثوم كان عليه أن يمضى فى ذلك التيار الكلثومى المعهود الذى ارتبطت به شخصية أم كلثوم؛ تيار العاطفة الحراقة الساخنة، المليئة بالهجر والصد والعذاب والسهر وما إلى ذلك من القاموس الغنائى التقليدى السائد. لكنه بموهبته قدم شيئا مختلفا وإن احتفظ بنفس القاموس الذى يرضى ذوق أم كلثوم وملحنيها؛ لقد صفى الألفاظ والمعانى المتداولة من الرخص العالق بها، وجلاها، وعمقها بالصدق. ولقد كتب لأم كلثوم أكثر من أغنية عاطفية استخدم فيها نفس القاموس المتداول لكن الصور والمعانى طازجة جديدة تحمل عمق الشعر وأصالته. أما أغنياته الوطنية لها، مثل أغنية (إعلا ودوى يا صوت بلدنا) فإنها تفيض أصالة وخصوصية.

ولعبد الفتاح مصطفي جهود عظيمة في الأغنية الوطنية. فى كل المناسبات، من حرب ٥٦ إلى حرب ٦٧ إلى حرب ٧٣ إلى بقية الأيام المهمة فى تاريخ الوطن كانت أغنيات عبد الفتاح مصطفى مواكبة مشاركة فى الحدث؛ حتى فى الدعوة لمعونة الشتاء كتب واحدة من أجمل الأغنيات:

دانا فى الزعبوط والدفية

والبرد شديد والله علىّ

أمال ايشحال جارى عبد العال

اللى ما جاب هِدمه الشتويه
يلا يا عطعوط خدله الزعبوط
وكفاية على الدفية.

وللبرنامج الغنائى عند عبد الفتاح مصطفى نكهة خاصة فضلا عن المستوى الفنى الخاص الذى يتميز عن غيره ممن عاصروه فى كتابة البرنامج الغنائى. ثم إنه ضرب الرقم القياسى فى عدد البرامج الغنائية، وكلها كانت ناجحة إلى حد كبير جدا. كل برنامج يقوم على إشباع متعتين فى نفس المستمع، متعة التذوق الفنى للحوار البليغ والأشعار المكثفة العذبة، ومتعة الاكتشاف الموضوعى، حيث يحس المستمع من خلال البرنامج أنه يتعلم أشياء شديدة الأهمية، وأن نفسه تتطهر من كثير من الخبائث وتتخلص من كثير من العقد والنواقص وتتعرف فوق ذلك على تراثها الحافل المتلىء بكنوز العلم والمعرفة.

وربما كان عبد الفتاح مصطفى من القلائل الذين أحسنوا مخاطبة المستمع غير المثقف، مع أنه يحدثه فى موضوعات ثقافية بطبعها، ويطرح عليه مشكلات اجتماعية وقضايا فكرية تتطلب ذوقا واعيا وعقلا مستنيرا. إلا أن عبد الفتاح مصطفى كان موهوبا فى مخاطبة العقول والوجدانات على مختلف مستوياتها. هل نتحدث عن برنامج (قسم) الذى يرسى دعائم الصدق وحسن النية والصفاء، ويعالج مشكلة الحقد والحسد بأسلوب فنى بارع لا تتسرب إليه الموعظة المباشرة؟. أم نتحدث عن برنامج (عوف الأصيل) الذى يرسى دعائم الأمانه فى البيع والشراء، ويعالج شره الباعة وجشع اللصوص؟

أم ترانا نتحدث عن برنامج (أم شناف) الذى شدت فيه نجاة الصغيرة بأحلى الأغنيات خاصة أغنية:

طاير يا حمام مرسال الغرام
تهدى الشوق لخلى
وتجيب لى سلام

أم نتحدث عن برنامج (الأغانى للأصفهانى). ذلك المسلسل الغنائى العظيم الذى كتبه عبد الفتاح مصطفى عن كتاب الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى وأخرجه محمد محمود شعبان. إن هذا البرنامج وحده دليل عبقرية وأصالة وجدية عبد الفتاح مصطفى. ذلك أن التعرض بالإعداد الإذاعى لمثل هذا الكتاب الذى يعتبر مرجعا رئيسًا فى دراسة الأدب العربى مسألة خطيرة تتطلب إمكانات أخطر؛ إذ أن المعد هنا يتحدى بإمكاناته الحديثة إمكانات أبى الفرج الأصفهانى. وكل من أسعده الحظ بالاستماع لحلقات هذا البرنامج يشهد لعبد الفتاح مصطفى بأنه كان على مستوى المسئولية، التاريخية والفنية معا.

ورغم أن عبد الفتاح مصطفى حين كتب البرنامج الغنائى الإذاعى لم يكن لديه تراث فنى إذاعى يعتمد عليه ويقوم بتطويره؛ فإنه كان قادرا على تأصيل هذا الفن الإذاعى ووضع أسسه، فبدا وكأنه ينطلق من تراث كلاسيكى ضخم. ولم تكن الأغنية عنده مقحمة على المستمع، شأن البرامج الغنائية التى تستمع إليها الآن. إنما كانت الأغنية تنبع من الموقف لتعبر عنه، تنبع كضرورة فنية وموضوعية فى نفس الوقت حيث لا يكون هناك أقدر من الأغنية فى التعبير عن المواقف الحافلة بالمعانى العميقة المكثفة. أما الحوار عنده فلم يكن أقل من الأغنيات كثافة وشعرية مع احتفاظه بالطابع الدراسى حيث يرتبط الحوار بالشخصية كجزء لا يتجزأ من طبيعتها الاجتماعية والثقافية وتركيبها النفسى. لا أزال حتى هذه اللحظة أشعر بسعادة فائقة حينما أغمض عينى واستمع إلى حوار برنامج عذراء الربيع.

وبدخول التليفزيون فى حياتنا دخل عبد الفتاح مصطفى فى طور جديد من أطواره الفنية، هو كتابة الدراما التليفزيونية. كتب السيناريو والحوار للسيرة النبوية الشريفة: محمد رسول الله والذين معه، عن خطة روائية لعبد الحميد جوده السحار.

لقد عاشرت عبد الفتاح مصطفى عن قرب ولمست فى شخصيته التواضع الجم والكبرياء العظيم، وعدم التكالب على مغريات الحياة. كما أنه كان أستاذا بحق، يهمه أن تصل المعلومات الصحيحة إلى كل الناس، ويهمه أن يعرف الناس على حق ودون تدليس أوتزييف. وكنت أستريح لوجهه الأسمر المشع ذى الملامح الحانية؛ وأحس أن له قلبا كبيرا يتسع لكل آلام البشر ويقدر على مداواة جروحها مهما كانت غائرة، بكلمات قليلة فيها البلسم الشافى.

❑ ❑ ❑



باب النغم

* أحمد صدقى : الأصيل
* محمود الشريف: الصرح
* محمد الموجى: النهر
* بليغ حمدى: المسنون



أحمد صدقى

الأصيــل

القرابة الوثيقة بينه وبين النحت المصرى القديم واضحة للعيان.

هو نحات مصرى بأزميل دقيق.

من الأذن للأذن سحبة ذقن كقعر القلة الزيروية.

ومن فوق الأذن إلى ما فوق الأذن الأخرى تكويرة مستطيلة على شكل اللبدة المنتشرة ـ ربما حتى الآن ـ على رءوس الفلاحين من الصعايدة والوجه البحرى؛ وهى شكل معاصر من تاج الملك مينا موحد القطرين.

جبهة ممطوطة لأعلى كرأس سمكة موسى.

عينا تمساح نيلى، فيهما نظرات براقة مخادعة، حادة البصر بعيدة النظر. فوقهما حاجبان شبيهان بريشة العزف على آلة العود.

أنف مستقيم طويل يبدو فى اتصاله بالحاجبين كمفتاح الحياة عند المصريين القدماء؛ يعبر الخدين فيحدث فيهما موجة منكسرة على الجانبين تتعرج تحت العينين وتنداح فوق الفكين مخلفة خطين يبدآن من تخوم المنخرين إلى تخوم الشفتين على شكل هرم صغير كشفرة خلقية تشى بأصالة مصريته.

الحنك واسع كحنك أبى الهول، مضموم الشفتين حتى وهو يتكلم يبدو كأن الكلام خارج من جهاز تسجيل داخل فمه المطبق دائما.

ليس ثمة من رقبة؛ فالرأس ملتحم بالكتفين حتى لتحتك شحمة الأذن بياقة القميص.

طويل مبروم كعمود النور فى أعلاه فانوس من طراز أوائل القرن يضاء بزيت وفتيل.

طويل الذراعين، طويل الأصابع، طويل النفس، طويل البال، هادئ رزين متوازن. سريع المشية فى غير لهوجة؛ من فرط سرعته يبدو كالبطىء.

تراه فى مشيته المارقة مرفوع الرأس موفور الكبرياء فتدرك لأول وهلة أنه جندى ذاهب إلى حومة الوغى؛ أو لعله مدرس إلزامى يعمل فى المدينة ويريد اللحاق بالقطار يخشى أن يضيّع دقيقة واحدة فى الالتفات يمينا أو شمالا. فى مشيته إخلاص لمشوار شديد الأهمية؛ وجدية بالغة تعرف عن يقين وثقة أنها بالغة هدفها العظيم لا محالة.

هو دائما أبدا فى حالة استغراق كامل، سواء كان ماشيا أو قاعدا أو حتى وهو يتحدث معك فى أمر من الأمور. فمهما كانت درجة تركيزه فى الحديث تشعر أنه يحدثك بنصف ذهن أما نصفه الآخر فإنه فى واد آخر أكثر أهمية وأدعى للتركيز.

حياته نغم متصل كآلة الكمان ما إن تلمس أوتارها ولو خفيفا حتى تنساب مشاعرها قوية الأصداء والترددات.

يتكلم بصوت هادئ دافىء منغوم، خافت، حتى ليخامرك اليقين بأن هذا الصوت الإنسانى لايقول كلمات كالتى اعتدنا تداول الحديث بها؛ إنما كلماته بخار تصاعد من مشاعر سخنة ملتهبة تجمعت فى سقف الحنك وتقاطرت كالغيث من بين شفتيه الرفيعتين المضمومتين.

إن لم تكن تعرف سلفا أن محدثك هو الموسيقار الكبير أحمد صدقى

فسوف تكتشف فى الحال أنه لا أحد غير الموسيقار أحمد صدقى، وأن هذا الوابل من المشاعر المتجسدة فى كلمات هى بنت التجليات التى أشرقت على صوت ليلى مراد ومحمد قنديل وكارم محمود وعباس البليدى ونجاة على ونجاة الصغيرة.

المشاعر شرقية خالصة، تنضج نضرجا طازجا على الدوام على لهيب شمس مشرقية حامية

إن اردت مثالاً واضحا على شرقية النغم الأصيل فالتمسه لدى أحمد صدقى. نغم أسمر اللون أخضر القلب، مجدول كسنابل القمح، منفوش كلوز القطن الطويل التيلة ينسكب بياضه على العيدان، جارم ككيزان الذرة فى أرض عفية؛ ربراب كالخيزران؛ أصيل كعود الزان؛ متين راسخ كبنيان الهرم، ضخم ممتد فى أحشاء مصر كجبل المقطم.

أنغامه كشجر الورد البلدى لا تنى تتجدد كلما قطفت منها وردة نبتت مكانها وردة جديدة. على أكتافه وأكتاف ندِّه وقرينه محمود الشريف قامت أمجاد الراديو المصرى فى واحد من أزهى عصور ازدهاره.

لمكتبة الإذاعة المصرية أن تزهو على جميع المكتبات الإذاعية باحتوائها على ذخائر ثمينة تركها أحمد صدقى لتواصل دورها فى تنقية الآذان وبناء الوجدان على درجة رفيعة عالية من الصفاء الصوفى الشرقى الذى يصل بالنفس إلى لحظة الوجد المطلق من أول جملة تصافح الأذن لتسرى بها إلى السماء السابعة وتعرج بها لتحج إلى جميع البقاع المقدسة إن فى المكان أو الزمان أو على شطآن فجر الضمير الإنسانى.

لا أظننا ننسى أوبريت (غوف الأصيل)..

لا ولا أوبريت (البيرق النبوى)..

هل تموت (قطر الندى)؟.

هل تنمحى (أم شناف)؟.

فى أى درب من دورب المكتبة تاه أوبريت (يا ليل يا عين)؟!

وكيف ننسى أوبريت (العين والعافية)؟..

هذه أصداء برنامج (السوق) لا تزال وسوف تظل تتردد على موجات الأثير إلى ما لا نهاية.

ليست هذه هى كل البرامج والأوبريتات الغنائية التى لحنها أحمد صدقى للإذاعة وللمسرح الغنائى على امتداد عمره الغنى الحافل؛ إنما هى مجرد أمثلة مما يرد على الذاكرة باستمرار. هى أيضا من أفضل ما أذاعته الإذاعات العربية على الإطلاق طوال تاريخها الفنى، لا يسامقها فى القيمة إلا برامج نده وقرينه محمود الشريف؛ فكلاهما - صدقى والشريف - قام بأخطر مهمة فى تاريخ الراديو العربى: الارتقاء بفن الغناء الدرامى والوصول به إلى مرتبة عالية من الإتقان والجودة.

إن التوقف أمام البرامج الغنائية - وحدها - التى لحنها الموسيقار أحمد صدقى يكفى لتأليف رسالة علمية أو كتاب كبير فى عبقرية هذا الفنان العملاق، المتفرد، العميق الرؤية، النافذ البصيرة، الذى ارتاد مجالا غير مسبوق فأبدع فيه وصنع له تراثا هائلا.

لم يكن أمام رواد الإذاعة فى ذلك الجيل سوى تجربة المسرح الغنائى التى أسسها رواد أفذاذ كسيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى وزكريا أحمد والمسيرى وأولاد عكاشة وغيرهم. ولكن تجربة المسرح تختلف عن تجربة الإذاعة، والألحان التى تخاطب العين مع الأذن تختلف عن تلك التى تخاطب الأذن وحدها لترسم عن طريقها تفاصيل الصورة كلها. وصحيح أن الشاعر عبد الفتاح مصطفى وضع الشكل الفنى الأساس للبرنامج الغنائى الإذاعى وملأه بالحوار الشاعرى المعبر والأغنيات المنسوجة بحساسية عالية؛ إلا أن عبقرية الملحن هى التى ملأت هذا الشكل الجديد بحياة خالدة، وأصلته فى وجدان الأمة حتى بات جزءًا لا يتجزأ من ذاكراتها الغنائية.

أرأيت إلى هذه العبقرية الموسيقية الفذة وكيف جسدت مأساة قطر الندى بنت خمارويه بن أحمد بن طولون صاحبة الزفاف الشهير والمأساة المؤلمة؟ أى خيال هذا الذى أبدع فى تصوير العصر الطولونى ومزج فى لحن المقدمة بين نغم الزفة المبهج ونغم العديد الباكى؟

أرأيت إلى مقدمة عوف الأصيل - فضلا عن الأغنيات الداخلية - وكيف جسدت روح الشهامة ومعنى الأصالة واستغاثة اللحن إذ يهتف بحياة قيمة الأمانة ويندد بأهل الخيانة؟ فى حين يعكس نفس اللحن ذلك الموكب الهائل الجليل بروحه المصرية السريعة الإيقاع، يعكس زحف الإبل وركض الخيل والدواب حاملة المؤن والهدايا فى طريقها إلى السوق تبتهل إلى الله أن يرزقها بالحلال. هذا القدر الهائل من البداوة فى ألحان عوف الأصيل يزلزل كيانى الآن فلا أعرف إن كانت الأنغام صادرة من أعماقى أم من أعماق التاريخ أم من شريط التسجيل. هأنذا أرى على ضوئها - رؤية العين - رحلة التجار البدو إذ يقطعون فيافى الصحراء إلى الحضر، يصفو اللحن حتى يتطابق مع صفاء النفوس المتطلعة للرزق بنية خالصة لله والحق وشرف الأخلاق الحميدة.

هناك برنامجان عن السوق، أولهما تلحين أحمد صدقى والثانى تلحين سيد مكاوى. كلاهما يحتوى على عبقرية موسيقية نقلت إلى الأذن صورة شعبية حميمة؛ إلا أن صورة أحمد صدقى - وهى الأسبق - كانت هادية لسيد مكاوى ليس فى برنامجه عن السوق فحسب بل فى استلهام ألحان أوبريت الليلة الكبيرة التى قدمها فى الأصل كصورة غنائية إذاعية قبل أن يطورها صلاح جاهين إلى مسرحية لمسرح العرائس. استفاد سيد مكاوى - لا شك - من تجربة أحمد صدقى عن السوق فى استلهام بيئات غنائية متعددة. هكذا فعل أحمد صدقى، حيث كانت نداءات الباعة أنماطا غنائية تمثل فى مجموعها تعدد الوجوه الغنائية للبيئة المصرية المتعددة فى أنماطها الاجتماعية.

برامج أحمد صدقى الغنائية تتميز بأن ألحانها برغم اتساقها فى إطارها الموضوعى المتلاحم بما قبله وما بعده من العناصر الدرامية المكونة للبرنامج؛

كثيرا ما تنجح كأغنيات منفردة يغنيها مطربوها فى الحفلات العامة بطلب من الجماهير؛ بل وتضعها الإذاعة على خريطتها كأغنيات فردية، مثل أغنية كارم محمود الشهيرة: يا حلو ناديلى وشوف مناديلى، وأغنيته الأخرى: ياليالى ملاح يا ليالى ملاح. ومثل أغنية نجاة الصغيرة: طاير يا حمام مرسال الغرام تهدى الشوق لخلى وتجيب لى سلام.. كلها أغنيات كانت ضمن برامج غنائية لكنها امتلكت حق الاستقلال الذاتى.

على ذكر الأغنيات الفردية نعلم أن أحمد صدقى لحن عدداً هائلا منها لكل مطربى ومطربات مصر من مختلف الأجيال. منها أغنيات دخلت فى نسيج الوجدان الشعبى المصرى.

ما رأيكم فى أغنية محمد قنديل التى أبدعها يراع الشاعر عبد الفتاح مصطفى: سماح يا اهل السماح لوم الهوى جارح، أصل السماح طبع الملاح يا بخت من سامح؟

يقشعر منى البدن لمجرد تذكرها حيث تهدر أنغامها فى صدرى تغسله تنقيه تهيئه للتسامح فى هوى الخلان. اللحن درس عميق فى مشاعر التسامح المفعمة بالدفء يتدفق من ثقوب الناى ومن حرارة الأوتار النشوانة بصفاء الحب الصوفى المنزه عن الأغراض؛ أنغام سامقة تسمو بالأفئدة فوق الصغائر والدنايا. تلك أغنية صنعت أمجاد المطرب محمد قنديل كما أنها تبقى لزمن طويل من عيون الغناء الشعبى ذى الذوق الرفيع.

ألحان تصون العشرة وتحفظ الود لا تنقطع صلتها بالمستمع أبدا مهما ألحت على المستمع أغنيات جديدة مبهرة براقة. لعل ثنائية عبد الفتاح مصطفى وأحمد صدقى خير مثل على تكامل العلاقة الفنية بين قطبين متجاوبين؛ وقد اكتشفا فى صوت محمد قنديل موصلاً جيدا لحرارة المعانى الطازجة؛ إذ قدما له أغنيات كثيرة، لعل أشهرها أغنية: رمش الغزال يانا، وأغنية: سحب رمشه ورد الباب، وأغنية: أنا فى الزعبوط والدفية، وأغنية: غزال شارد على الضفة

كحيل لهداب، وأغنية: إنشا الله ما اعدمك، وأغنية: ع الدوار.

من منا ينسى درته الشهيرة على صوت المطربة الكبيرة نجاة على: عش الهوى المهجور، التى ألفها إمام الصفطاوى؟ من منا لم يعشق هذه الأغنية ولم ترتبط ذكرياته الشخصية بها. على كثرة ما غنت نجاة على فإن الجمهور لا يكاد يعرفها إلا بهذه الأغنية وحدها، وبأغنية أخرى لأحمد صدقى أيضا لا تقل وهجا وأصالة، هى أغنية: ياللايمين فى الهوى حوشوا الملام عنى.

ومـن منـا ينسـى رائعتـه لأسمهـان وإبراهيم حموده: ليت للبراق عينا؟

إن ألحانه علامات بارزة ومحطات فنية فى حياة المطربين. المطربة فايزة أحمد مثلا، توهجت فى ألحان كثيرة لملحنين أصلاء من محمد الموجى وبليغ حمدى إلى عبد الوهاب؛ ولكن اللحن الذى وضعه لها أحمد صدقى فى أغنية: وردك على الخدين حلو ياللى ماشى أخرة طريقك فين حلو يا للى - وهى فى الغالب من تأليف محمد على أحمد - يشكل فى مسيرة فايزة أحمد نقطة انطلاق نقلتها من البنت الشعنونة المراهقة الشقية إلى المطربة الرصينة الرزينة.

لقـد هز هذا اللحن أعماق فايزة أحمد واستخرج من بحر صوتها العميق أجمل ما فيه من مناطق الشجن-الخلاب الغنية بالأحاسيس الساخنة.

عن ألحانه للمطربة ليلى مراد حدث ولاحرج. إذا كان محمد عبد الوهاب قد تسلم هذه المطربة صبية صغيرة ووضع لها ألحانا تلعب فيها الصنعة والحرفنة دورًا كبيرا، فإن أحمد صدقى هو الذى فجرّ فى صوتها براكين العاطفة الجياشة الصادقة المنطلقة الغامرة.

باحب اتنين سوا يا هنايا ف حبهم

المية والهوى طول عمرى جنبهم

هل هناك أحد فى جيلنا أو الجيل السابق علينا أو الأجيال اللاحقة لم يترنم بهذا اللحن فى لحظات البهجة والفرح؟

لهفى على هذا الصوت الملائكى يذوب رقة في هوى اللحن الشرقى الملتهب. هل نبالغ إذا قلنا إن ألحان أحمد صدقى لها هى صاحبة الفضل فى إبراز الطابع الملائكى فى صوتها؟

فهمنى يا قمر، كلمنى يا قمر حتى الصباح عن هذه الألحان النورانية التى تتدفق على هذا الصوت كرنين صوت الذهب. يا مسافر وناسى هواك، رايداك والنبى رايداك، من منا لم يضع نفسه مكان هذا المسافر كى يستجيب لهذا النداء الأنثوى الطاهر؟..

وماذا نقول في أغنية (البخت) لشهر زاد؟ هى الأخرى علامة بارزة فى مسيرتها الفنية.

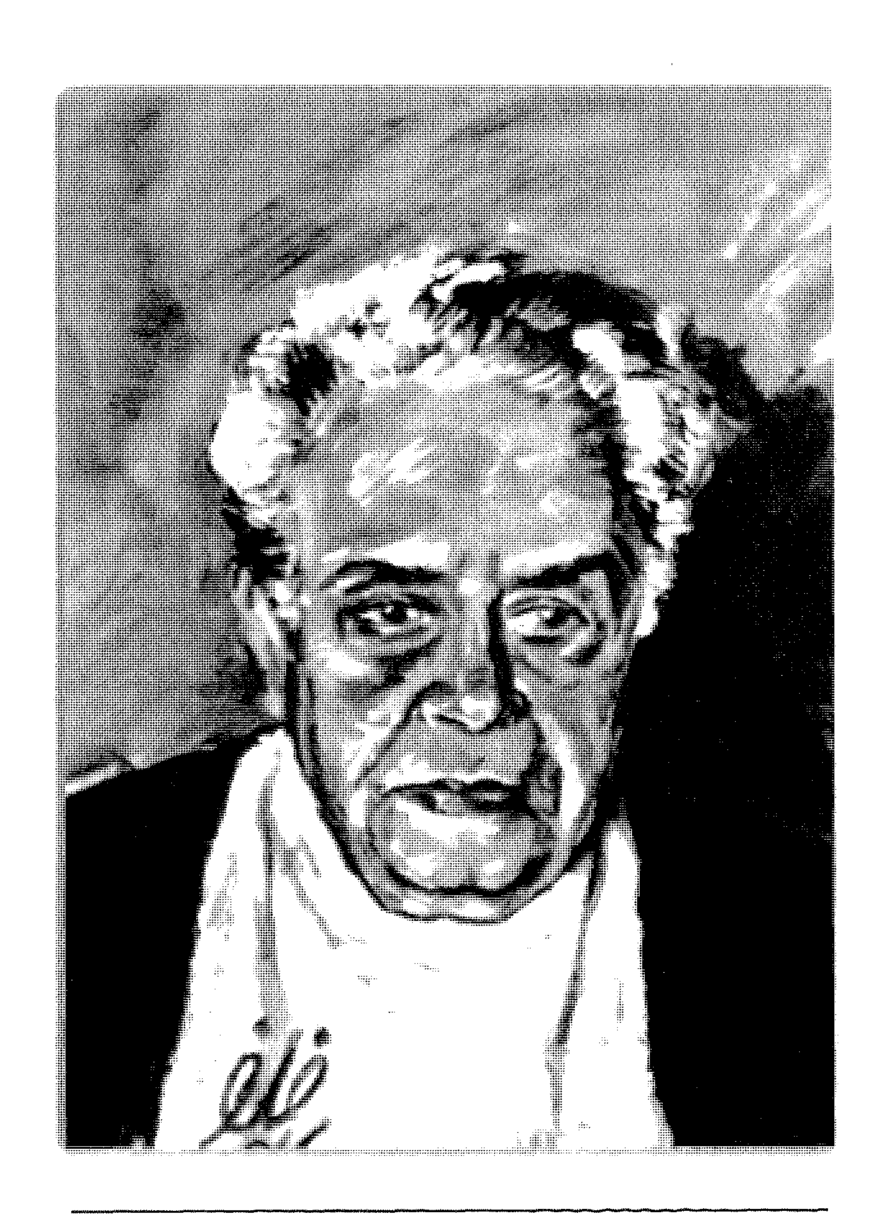
والمطربة المتفردة نازك، التى لم نعد نسمع صوتها فى الإذاعة رغم أن عشاقها يعدون بالآلاف من جميع الأجيال، كانت ألحان أحمد صدقى من أنسب الألحان تطابقا مع صوتها. لعل من أجمل أغنيات الزفاف أغنيتها الشهيرة: كتبوا كتابك يا نقاوة عينى يوم الهنا والسعد يوم ما تجينى؛ وهى أغنية على لسان الحماة تغنى لزوجة ابنها. اللحن يجلجل بالفرح الصادق البهيج، خاصة فى المقطع الذى يقول: ندرن على يوم حضورك عندى لافرش لك السكة حرير م الهندى.

وصوت نازك يرتبط فى أذهان جيلنا بأحمد صدقى. ذلك أن هذا الصوت القريب لعائلة صوت أسمهان مع خصوصية وفرادة يتمتع بهما، قد تألق فى زمن فتوته فى لحن لأحمد صدقى لم تشهد له الأذن مثيلا، هو لحن: عينى على النايمين عينى؛ أظن أن الأغنية مطلعها يقول: أنا والنجوم سهرانه والبدر راعينى. كان اللحن فى العادة يذاع فى فترة السهرة ليتسق الكلام مع موعد الإذاعة. وهذا اللحن يثير فى النفس الكثير الكثير من الشجن، ويؤنس الإنسان يزيل عنه الشعور بالوحدة وكأن لسان حال المستمع يضيف إلى كلمات اللحن عبارة جديدة ليصير هكذا: أنا والنجوم سهران والبدر راعينى ولحن أحمد صدقى.

ويتساءل المستمع دائما: كيف لم يلحن أحمد صدقى لأم كلثوم رغم أنه كان باستطاعته أن يضيف إلى صوتها ألقا جديدا؟. الواقع - كما سمعت - أن هذا اللقاء بينهما لم يحدث لأسباب خاصة بكبرياء الرجل واعتزازه بنفسه.

المدهش أن أحمد صدقى - على كل هذا الإنتاج الغزير المتميز - لم يكن يحترف التلحين، إنما كان مجرد هواية يمارسها فى أوقات الفراغ. أما وظيفته الأصلية، التى يعتبرها موهبته الأساسية، فكانت الرسم!!. نعم، كان رساما أثريا فى هيئة الآثار، بل كان أكبر رسام أثرى فى هيئة الآثار. يقول تلاميذه فى هيئة الآثار إنه كان من أبرع الرسامين الأثريين فى العالم. كان قادرا قدرة مذهلة على نقل اللوحات الجدارية بصورة إذا وضعت بجوار الأصل يستحيل على العين تمييز الأصل عنها؛ فسبحان الذى يعطى المواهب لبعض أصفيائه بغير حساب.

❑ ❑ ❑



محمود الشريف

الصـــرح

السكندرى القح ينطق وجهه بالسكندرية التى لا تعرف صيغة المفرد فى حديثها اليومى. فكل ملمح من ملامحه ينطق بصيغة الجماعة؛ يقول: نحن الأنف نحن العين نحن الأذن نحن الذقن نحن الفم.. الخ.

شعر غزير غزير، فوق جبهة صخرية كمرتفع، كحى كوم الدكة يطل على شارع النبى دانيال.

عينان ساجيتان ناعستان تحت جفنين مجعدين كرمال الشاطىء تحت وهج شمس خضراء فى أصبحة شتائية دافئة. نافذتان مطلتان على أفق لا نهائى يهدهده اصطخاب الموج كصوت أسنان خرافية تجرش قطعة من السكر. فى هاتين العينين نرى حى باكوس والمندرة وبنات بحرى والمرسى أبو العباس والقبارى وشارع بوالينو والحضرة والعطارين ومحطة الرمل وشارع فرنسا والمنشية. نرى «أبو أحمدات» والفتوات ذوى الألبسة أم حجر طويل واللاسة والصديرى الشاهى. نرى قلعة قايتباى وعمود السوارى وحدائق أنطونيادس والشلالات وشارع أبى قير وباب شرقى وحجر النواتية والعصافرة وسيدى بشر وميناء البصل وباب سدرة والبياصة وغيط العنب وغيط الصعيدى. نرى سيد درويش وبيرم التونسى وسيف وأدهم وانلى ومحمود سعيد وحسين بيكار. نرى

الكابوريا والجمبرى وأم الخلول والبورى المشوى. نرى المراكب والقوارب والزوارق والسفن والبواخر.

الأنف نازل كشراع الزورق يستقر فى انسياب ناعم فوق حنك مفوهً بشفتين مكتنزتين. تحتهما ذقن مجعوص فى كرسى الخدين كفحل التين الشوكى.

قامة فارعة. جسم ممتلىء عريض المنكبين، بارز الصدر. حالم فى مشيته كمشية الفتوة السكندرى المفتون بقوته وسطوته وتأثير ونفوذ شخصيته.

لصوته عند الكلام رنين مكتوم مشروخ يهدر فى صدره بانفعال دائم الأسف والاحتجاج. فى لهجته بقايا تطحين سكندرى موروث عن ألسنة عريقة فى الشعور بالكبرياء والغطرسة والعنجهية. إنهم - أهله - كانوا لاشك من أحفاد الأندلسيين والمغاربة الذين استوطنوا الإسكندرية ذات يوم بعيد؛ ويقال إنهم هم الذين نشروا بين أهلها عادة الحديث بصيغة الجماعة.

على أن صاحب هذا الصوت المترهل بلهجة الشارع السكندرى، والذى ربما لا يمت للغناء بصلة؛ هو من أكبر المؤثرين فى الغناء العربى الحديث، بل إنه أحد مؤسسى الذوق الغنائى الرفيع، وأحد صانعى مجد الإذاعة المصرية منذ نشأتها، سواء بأغنياته الفردية، أو استعراضاته السينمائية، أو برامجه الغنائية.

رغم أن صوره لا تنشر كثيرا فى الصحف؛ فإن كل من يراه يعرف أنه الموسيقار محمود الشريف، الذى طالما ضخ فى الوجدان أنغام الصفو والمحبة والوطنية الساخنة، والذى لعب الدور الأكبر فى حياة كل مطرب ومطربة فى ثلاثة أو أربعة أجيال على التوالى؛ وكان أول زوج لسيدة الغناء العربى أم كلثوم.

عرفته فى أوائل الستينيات؛ اقتربت منه لسنوات طويلة، فعرفت فيه معنى الكبرياء واعتزاز الفنان بشخصيته وبفنه. كان يحترم فنه بقدر احترامه لنفسه، ويعتز بأنغامه قدر اعتزازه بالناس.

تمر الشهور الطويلة، وربما السنوات، دون أن يعهد إليه أحد بتلحين؛ ليس لأنهم يتجاهلونه، بل لشدة احترامهم وتقديرهم له ولفنه!! أنهم يدركون أن البضاعة الغنائية الرائجة فى هذه الأيام لا توجد عنده فعليهم التماسها عند غيره

من الجاهزين دائما لتقديم ما يطلبه السوق على الفور على الرحب والسعة.

ولقد يسعى إليه أحد الغافلين من سماسرة السوق الإذاعى العربى المنفتح على البحرى، فيطلب منه تلحين برنامج أو بضع أغنيات، مقدما له من المغريات المالية ما يثير لعاب رجل ذى مطالب ونفقات ليس لديه مصدر للدخل غير فنه؛ فإذا به لا يلتفت إلى أى مغريات، بل يركز كل انتباهه على المادة الفنية التى يراد منه إحياؤها نغما وموسيقى؛ وإذ يكتشف لأول وهلة تفاهة المادة فإنه يغلق باب الحوار على الفور؛ لا مساومة فى الفن عنده. إنه محترف وهاو فى آن معا؛ هو محترف بمعنى أن الموسيقى حرفته الوحيدة فى الحياة؛ وهو هاو بمعنى أنه لا بقدم على الإمساك بريشة العود أو يجلس على كرسى البيانو إلاّ إذا اهتز من الأعماق بشىء حميم صادق؛ الكلمات إن لم تخاطب فى نفسه مناطق غنية بالمشاعر خرجت من دائرة اهتمامه مهما كانت جميلة الشكل براقة. والفكرة إن لم تجد أصداءً قوية فى عالمه نبذها أو تركها لغيره. ربما لا يكون فى جيبه مليم واحد وهو يرفض عملا سيتقاضى عنه آلاف الجنيهات؛ لكنه أبدا لا يبالى، ولا يقبل الترخص أو الابتذال مهما ضغطت عليه الحاجة.

كان حادًا كالسيف، صلبا كالفولاذ، مرنا ـ فى نفس الوقت ـ كالخيزران، لا يتراجع عن موقف اقتنع به، لا يقبل التدليس أو الطرمخة أو المماينة، لا يعرف النفاق أو التملق؛ يقول كلمة الحق ولو على نفسه، ويعلن رأيه بصراحة ووضوح فى كل أمرٍ يعرض له. كان إلى ذلك عطوفا جدا، عشريًا إلى أقصى حد، ملتزما فى أخلاقياته وسلوكياته جانب اللياقة والأدب والعفة والشرف، والزهد فى ملذات الحياة الرخيصة، تكفيه لذة الخَلْق الفنى، والتحقق الفعلى فى قلوب المستمعين. كان أيضا مثالاً للوفاء والإيثار والكرم. حينما تزوجته أم كلثوم وهى فى ريعان الصبا وقمة الشهرة كان هو الآخر فى ريعان الشباب والشهرة تنتشر ألحانه على أصوات المطربين وعامة الشعب فى مصر من أقصاها إلى أقصاها. زوجه حينذاك مريضة مرضا مستعصيا مؤلما، وهو يحبها ويحفظ عهدها ويلتزم تجاهها بواجبات إضافية استثنائية فوق الواجبات الزوجية. وقد أرادت كوكب الشرق ـ طبعا ـ أن تستحوذ عليه استحواذا كاملاً؛ فهى لا

تقبل شريكا فى أى شىء بله أن تقبله فى زوجها؛ إلا أنها اصطدمت - وشهر العسل فى قشدته الأولى - برجل صعب المراس حقا، قوى الشكيمة سكندرى الطبع من أولاد البلد الأصلاء لايقبل النزول درجة واحدة عن رجولته وسيطرته؛ ولقد اشترط على زوجه الجديدة أن زواجه منها لا يعنى التخلى عن زوجه القديمة أو التفريط فى حق من حقوقها. وصحيح أنها - زوجه كوكب الشرق - قد رضيت بهذا الشرط واحترمت ميثاقه؛ إلا أنها - كأى زوجة كأى امرأة - ما لبثت حتى وقعت فى براثن الغيرة واستيقظ فيها حب التملك التام للزوج. غير أنه لم يحفل بها. كانت تستيقظ من النوم فجأة فلا تجده بجوارها؛ فتعرف أنه تسلل بليل ليعود زوجه المريضة يسهر على راحتها. لم يكن ثمة من مفر؛ لا مناص من الصدام؛ خيرته الجديدة بينها وبين ضرتها، فإذا به يختار زوجه القديمة دون تردد؛ لقد اختار ذكرياته، عهده، متاعه القديم، شريكة الأحلام الغضة وشقاء الكفاح وآلام النمو وبهجة الصعود؛ اختار حريته، عزة نفسه، استقلاله كفنان كبير راسخ القدم ثابت المكانة. إنه ليس بحاجة إلى سند يعتمد عليه فى الحياة الفنية فهو نفسه سند. وهو نفسه مصدر للشهرة، فلحن واحد منه لمطرب جديد كفيل بأن يجعل صوته بعد ساعات قليلة فى جميع الآذان. إن الآخر هو المحتاج إليه أما هو فليس محتاجا لأى أحد؛ سيما وأنه مؤمن بالله إيمانا لا يتزعزع؛ ولا يكف عن قراءة القرآن ليل نهار، لا ينتزعه من التهجد والتعبد إلا نغم ملحاح ينذر بالمخاض يريد أن يتشكل فى قالب فنى يطير به إلى الناس؛ فالعبور من العبادة إلى التلحين لا يعنى تحولاً أو تبدلاً، فالفن عنده نوع من العبادة والصلاة، به تزداد النفس إشراقا وتألقا وتفتحا على عظمة الكون وجبروت خالقه. ومنذ أن رحلت زوجه المريضة وصعدت روحها إلى بارئها قرر أن يعيش لفنه ولابنته الوحيدة إكرام؛ أصبح بالنسبة لها الأب والأم والأخ. نذر حياته كلها لإسعادها. كانت إكرام - منذ طفولتها - تعانى من نشاط فى بعض الغدد فأصابتها سمنة تتزايد باستمرار وتضايقها؛ فكان ينفق كل ما يصل إلى يديه من مال على أطبائها، وأدويتها؛ ولا يجد فى ذلك أى مدعاة للضيق أو التذمر. وكان قد استعان بخادمة من حى شعبى ذات أولاد، لتسهر على شئونه وشئون ابنته؛ ولشدة وفائه عاشت معه هذه السيدة - حيث منحها السيادة - كربة المنزل حتى آخر يوم فى حياته.

محمود الشريف الموسيقار العظيم صرح كبير جدا يتوه المرء فى غرفه وأبهائه وشرفاته ودروبه. لكننا لا نملك إلا الانجذاب للتجوال فيه. هذه قاعة الأغانى العاطفية، انظر حولك تجدها حافلة بالثريات المضيئة، فيها أجنحة خاصة بالمطربين والمطربات الذين دخلوا هذه القاعة وارتدوا ثيابا من ألحانه الخالدة. ثمة صور أثرية عريقة؛ هذا ـ مثلا ـ المطرب السكندرى الشيخ أمين فى لحن: «هوّ هوّ»؛ وهذا صالح عبد الحى فى لحن: «يا مآنسنا يا عيد»؛ وهذه فتحية أحمد مطربة القطرين فى لحن: «دعاهما الهوى للراح»؛ وهذه نجاة على فى لحن: «يا مقضى عمرك شجن»، ولحن : «تعيش وتدوق». هذا جناح خاص بعبد الغنى السيد الذى اشتهر بجلاد القلوب لفرط تأثيره لدرجةأنه كان المنافس الوحيد لمحمد عبد الوهاب فى الشعبية وكان لمحمود الشريف الفضل الأكبر فى بناء شهرته وشعبيته؛ ها هو ذا فى لحن: «وله ياوله»، ولحن: «البيض الأماره والسمر العذارى»، ولحن: «خلينى وياك»، ولحن: «ع الحلوه والمرة»، ولحن: «ياللى بعادك طال»، ولحن: «يا شاغل روحك بإديك»، ولحن: «إيه فكر الحلو بيه»، ولحن: «يا حمامه».

وهذا جناح المطربة أحلام؛ هذه هى فى لحن: «العهد المنصان»، ولحن «ياعطارين دولونى» ولحن «يابيت أبويا يامعزتك فى عنية ولحن: «توب الفرح يا توب»، ولحن: «سمعت ورده بتقول لورده»، ولحن: «يا حمام البرسقف»، ولحن: «لك والدين يازين»، وغير ذلك.

وهذا جناح العظيمة ليلى مراد؛ ها هى ذى فى لحن: «اسأل عليه وارحم عينيه»، ولحن: «اطلب عنيه»، ولحن: «من بعيد يا حبيبى أسلم»، ولحن: «يلا تعالى قوام يلا»، ولحن: «أمانة تنسى يوم»، وغير ذلك.

هذا جناح المطربة الحبوبة شادية، لقد تبلورت شخصيتها الغنائية هنا؛ ها هى ذى فى لحن: «حبينا بعضنا»، ولحن: «يا خولى الجنينة يا حسن»، ولحن: «حكايتى كانت وياك حكاية»، ولحن: «ليالى العمر معدوده»، ولحن: «كسفتينى يا سناره»، ولحن: «برجالاتك برجالاتك»، ولحن: «يا نور عنيه وأكثر شويه»، ولحن: «حبه حبه يا حبيبى»، ولحن: مسيرك حتعرف»، وغير ذلك.

وهذا جناح المطرب عبد الحليم حافظ، الذى كان من سوء حظه أنه لم يلتصق بمحمود الشريف فى مرحلة طويلة، ولو فعل، لانكشفت فى صوته منطقة شديدة الثراء. هاهوذا فى لحن: «حلو وكداب»، ولحن: «يا سيدى أمرك»، ولحن: «الفجر بدا».

هذا جناح المطرب محمد قنديل؛ هاهوذا فى لحن: «ثلاث سلامات يا وحشنى»، ولحن: «غرامك عمره ما كان له أوان»، وغير ذلك.

هذا جناح المطرب محرم فؤاد؛ ها هو ذا فى لحن: «ع المينا»، ولحن: «عيونك»، ولحن: وحياتك عند يابلدى».

هذا جناح المطربة عصمت عبد العليم؛ ها هى ذى فى لحن: «إصحى يا بابا»، ولحن: «رايحين على سوقنا بالغلة».

هذا جناح المطربة سعاد محمد؛ ها هى ذى فى لحن: «القلب واللا العين»»، ولحن: «هاتوا الورق والقلم ياللى وحشتونى»، ولحن: «يا ناسى أيامنا»، وموشح: «واتنى بالراح»، وغير ذلك.

هذا جناح المطربة أجفان الأمير؛ هاهى ذى فى لحن: «الأمير»، وموشح: «هله وهله»، وغير ذلك.

هذا جناح المطربة فايزة أحمد؛ ها هى ذى فى لحن: «ياليل كفاية حرام»، ولحن: قول يا عزول»، وغير ذلك.

هذا جناح المطربة فايدة كامل؛ ها هى ذى فى لحن: «يا واد ياسماره»، ولحنك «بيقول لى يابيضه»، ولحن: «عاد السلام يا نيل».

هذا جناح المنلوجست محمود شكوكو، نراه فى لحن: «الساعة كام»، ولحن: اللابارق اللابارق»، ولحن: «حموده فايت يا بنت الجيران»، ولحن: «حبيبى شغل كايرو».

من قاعة الأغنية العاطفية الفردية ننتقل إلى قصر الأفلام الاستعراضية الغنائية التى لحنها محمود الشريف. فيلم: (محطة الأنس) لعلى الكسار؛ فيلم: (مصنع الزوجات) لنيازى مصطفى؛ فيلم: (عنتر وعبله) لنفس المخرج؛

فيلم: (ليلة العيد) لأنور وجدى وشادية؛ فيلم: (سيدة القطار) بطولة ليلى مراد؛ فيلم: (دنيا) لمحمد كريم؛ فيلم: (شارع محمد على) لنيازى مصطفى؛ فيلم: (الصيت ولا الغنى» لحسن الإمام؛ فيلم: (أنا بنت ناس) له أيضا؛ فيلم: (البيت الكبير) لأحمد كامل مرسى؛ فيلم (تاكسى حنطور) من إنتاج محمد عبد الوهاب؛ فيلم: (لعبة الست) لنجيب الريحانى؛ فيلم: (فجر الإسلام) لصلاح أبو سيف.

من هذا القصر ننتقل إلى قصر الألحان المميزة: اللحن المميز للأخبار بإذاعة الشعب، اللحن المميز لإذاعة فلسطين؛ اللحن المميز لبرنامج ربات البيوت؛ اللحن المميز لبرنامج الخير والبركة؛ اللحن المميز لإذاعة وادى النيل.. إلخ.. إلخ.

ولندخل قصر الأناشيد القومية الحماسية. فى المدخل تهدر المجموعة بنشيد: الله أكبر فوق كيد المعتدى. تستغرقنا الأناشيد؛ هذا نشيد: (عائدون) يجسد القضية الفلسطينية؛ نشيد: (لن أستكين)؛ نشيد: (من المحيط الهادر إلى الخليج الثائر)؛ نشيد: (قسما بأمجاد الحياة)؛ نشيد: (الله معنا والعزيمة من حديد)؛ نشيد: (القومية العربية)؛ نشيد: (الجزائر)؛ نشيد: (ابنى وعلّى) نشيد: (الفتيان العرب)؛ نشيد: (الكرامة)؛ نشيد: (يا صباح المجد)؛ نشيد: (جميله بوحريد)، نشيد: (يسرية العراقية)؛ نشيد: (الشعب قال)؛ نشيد: (أخى فى سوريا)؛ نشيد: (أنا لن أخون عروبتى)؛ نشيد: (قوميتى هى قوتى)؛ نشيد: (اتحاد العمال)؛ نشيد: (كلية الطيران)؛ نشيد: (الكلية الحربية)؛ نشيد: (الكلية البحرية)؛ نشيد: (استعراض الجلاء). الجدير بالذكر أن ثلاثة أرباع هذه الأناشيد - إن لم تكن كلها - قدمها الشريف بدون أجر على الإطلاق مساهمة فى إذكاء روح الحماسة، وبعضها تم بتكليف من الدولة واللجان التخصصية العليا.

من قصر الأناشيد القومية الحماسية ننتقل إلى قصر الأغانى الوطنية التى واكبت حركة الثورة وشاركت فى ربط الجماهير بقضايا الوطن والحرية والاستقلال. هذه أغنية: (طير يا حمام على بورسعيد ودينا) بصوت أحلام؛ أغنية: (عاد السلام يا نيل) بصوت فايدة كامل؛ أغنية: (يا سايق الغليون)

بصوت محمد عبد المطلب؛ أغنية: (ياحمام البرسقف)؛ أغنية: (يا بنت بلدى زعيمنا قال) بصوت شادية؛ أغنية: (منصورة يا بلدى) بصوت وردة الجزائرية؛ أغنية: (دقوا طبول النصر) بصوت إبراهيم حموده؛ أغنية: (وحياتك عندى يا بلدى) بصوت محرم فؤاد؛ أغنية: (ضرب النفير) بصوت محمد رشدى)؛ أغنية: (شال الحمام حط الحمام) بصوت كنعان وصفى؛ أغنية: (الشهد) بصوت إسماعيل شبانه؛ أغنية: (على مدد الشوف) بصوت حورية حسن؛ أغنية: (أنا القاهرة) بصوت سهير فهمى؛ أغنية: (لا وراء) بصوت المجموعة؛ أغنية: (أمنا الصابرة) بصوت عايدة الشاعر؛ أغنية: (المسجد الأقصى) وأغنية: (القدس) بصوت فهد بلان؛ أغنية: (سجل وقول للناس يا زمان) بصوت هدى سلطان؛ أغنية: (وطنى وصباى وأحلامى) بصوت نجاة الصغيرة وعبد الرءوف إسماعيل؛ أغنية: (بلدى يا بلدى) بصوت شهر زاد؛ أغنية: (عطشان يا اسمراني محبه) بصوت نجاة الصغيرة؛ أغنية: (من باب الفتوح) بصوتها أيضا؛ أغنية: (صبرنا وعبرنا) بصوت المجموعة؛ أغنية: (يا ابن البلد آن الأوان) بصوت المجموعة؛ أغنية: (الفتى الأفريقى) بصوت إسماعيل شبانه؛ أغنية: (أنا مصرى) بصوت محمد قنديل.

ننتقل إلى قصر البرامج الغنائية الإذاعية: برنامج: (روما تحترق) بصوت محمد البكار ودرية أحمد؛ برنامج: (فانتاريا) بصوت محمود الشريف وسعاد مكاوى؛ برنامج: (ولد العم) بصوت عبده السروجى والمجموعة؛ برنامج: (قِسّم) ـ سلطانية مرزوق ـ بصوت محمود الشريف نفسه؛ برنامج: (عذراء الربيع) بصوت المجموعة؛ برنامج: (الراعى الأسمر) بصوت عباس البليدى وأحلام والمجموعة؛ برنامج: (مرآة الساحر) بصوت كارم محمود وأحلام؛ برنامج: (لولى الندى) بصوت هدى سلطان والمجموعة؛ برنامج: متحف الشمع) بصوت الممثلين أنفسهم؛ برنامج: (غار حراء) بصوت المجموعة؛ برنامج: (مصر الصامدة) فى ثلاثين حلقة بصوت المجموعة؛ برنامج: (مصرع كليوباترا) بصوت كارم محمود ومحمد الطوخى وأمينة رزق، برنامج: (قطار مصر اسكندرية) بصوت المجموعة؛ برنامج: (أبو الدهب) بصوت أجفان الأمير؛ برنامج: (أسماء الله الحسنى) بصوت سيد النقشبندى؛ برنامج: الخالق

البارئ) بصوت المجموعة؛ برنامج: (أكتب يا تاريخ) بصوت المجموعة؛ برنامج: (جحا المصرى) بصوت عبد المنعم مدبولى؛ برنامج: (روميو وجوليت) بصوت كارم محمود وأحلام؛ برنامج: (أبو الفتيان) عن السيد البدوى فى ثلاثين حلقة بصوت إبراهيم عبد الشفيع والمجموعة.

ولا شك أننا نسينا التجول فى جناح محمد عبد المطلب فى قصر الأغنية العاطفية الشعبية حيث تألق صوته القوى فى ألحان: (با بو العيون السود)، و(وأنا مالى وأنا مالى)، و(ياناعه الليل وأنا صاحى)، و(الوصل جميل) و(أدارى وأنت مش دارى). ألحان أخرى كثيرة جدا.

كذلك نسينا التجول فى جناح المطربة صباح وجناح المطربة نادية فهمى وجناح المطربة نور الهدى.

وإذ يجهدنا التجوال الطويل فى هذه القصور الزاهرة، نعرج على شرفة مبنية بالزجاج الحاجب المؤطر بالخشب من وراء ستائر مخملية رصينة نطل على وزارة الأوقاف وميدان الأزهار - ومحطة باب اللوق؛ فى طابق شاهق الارتفاع فى عمارة استراند الشهيرة، حيث سكن الفنان الكبير مع ابنته الوحيدة إكرام، وحيث يجلس - بكل تواضع الحكماء وثقة العظماء - فوق أريكة محندقة، معطيا ظهره للحجرة الخلفية التى تنام فيها وحيدته، مواجها لحجرة نومه، عن يمينه ردهة فيها طاقم الكراسى والبوفيه والبيانو وطقاطيق تتناثر عليها التحف والتماثيل وأجهزة التسجيل العتيقة والحديثة. فوق هذه الأريكة كان يخلو بنفسه، وحده أو بصحبة العود أو المصحف أو مع صديق حميم. من فوق هذه الأريكة خرجت إلى الوجود أصائل الأنغام وأعمق الألحان؛ منذ أن جاء من الاسكندرية فى العام الثانى والثلاثين إلى أن رحل كالنسيم فى صمت ورقة دون أن يشعر برحيله أحد هل تراه قد رحل بالفعل؟!.

❑ ❑ ❑



محمد الموجي

النهـــر

وجه أشبه بصندوق آلة العود ولكن بالمقلوب..

الذقن المثلث هو ما يسمى فى آلة العود ببداية المرآة، حيث يجىء الفك السفلى الحاد فى سحبة حادة من تحت سالف شعر طويل منسق محفف على الشعرة طالع بجوار الأذن إلى الرأس آخذًا شكل يد السيف.

الفم واسع، رفيع الشفتين مزموم فى معظم الأحيان. فوق الشفة العليا شارب كشريط أسود كأنه مرسوم بالحبر الشينى من الفك إلى الفك.

الحنك والشارب كأنهما شمسية العود..

الأنف طويل سرح كامتداد الأوتار الخمسة المشدودة فى البنجق.

العينان كالرقمة إذا انسدلت جفونهما على فكرة أو لمحة يخشى أن تتطاير فى بريق العينين.

الحاجبان كالفرس، أو المشط، أو القاعدة التى تثبَّت فيها الأوتار صاعدة إلى البنجق أو مجمع المفاتيح.

الجبهة مقطوشة بارزة مقلوظة تحت الشعر الثقيل القصير كأنه ظل الصندوق الوترى. الخدان بارزان كالقصعة، تكاد ترى فيهما لمعة الأصداف الثمينة.

ملامح إفريقية صميمة، مشوبة بظلال آسيوية؛ مما يوسع دائرة الاشتباه فى أصوله البعيدة؛ لعلها قادمة من المغرب مع المد الفاطمى، لعلها من الحبشة مع المد النيلى، لعلها من الجزيرة العربية مع المد الإسلامى. إلا أن هذه الأصول المفترضة قد انصهرت فى بوتقة المناخ المصرى فاكتسبت مصرية أصيلة تبرق فى كل عضلة من عضلات الوجه الشبيه بالجوافاية البلدى من جوافة حلوان ذات النكهة الساحرة المخدرة.

المؤكد أنه مصرى قح؛! انطبعت على أديم وجهه نقوش وظلال من وجوه رمسيس الثانى وإخناتون ونفرتارى والكاتب الجالس القرفصاء. ولابد أن انتسابه لمدينة سخا فى محافظة كفر الشيخ يضرب بجذوره فى أزمنة بعيدة أيام كانت سخا من العواصم الفرعونية المرموقة.

القوام سامق كنخلة مشتاقة لتقبيل السحاب كى تسقى بلحها من وبله قبل هطوله على الأقزام.

العود نحيل، لكنه صلب متين كجذع شجرة السنط. جارم الأطراف عريض الكتفين.

فى لسانه لكنة خفيفة تذكرك بلهجة البربر المغاربة. صوته غير منطلق بل يشعر المستمع لحديثه كأنه يحبس صوته خجلا وحياءً. الطابع الريفى غالب على سمته بصورة واضحة؛ فحتى لو لم يتكلم؛ وحتى وهو يرتدى البذلة الأنيقة برباط عنق من أحدث الموديلات ويصفف شعره عند الكوافير؛ حتى مع كل ذلك تبدو ريفيته ساطعة فى وجهه وظلاله. أما حين يتحدث فإن تربيته الريفية تأتى فى المقدمة؛ فقاموسه ذو مفردات فلاحية صرفة، وتعابيره منحوتة

من عادات الفلاحين وتقاليدهم ومعتقداتهم. حديثه وسلوكه يعكس روح القرية المصرية وجوهرها الثمين.

مكوناته الأخلاقية والاجتماعية والفنية جميعها من مفردات القرية وعلى وجه التحديد قرية شمال الدلتا؛ التى تصب فيها أخلاقيات المجتمع الزراعى بكل أريحيته وطول باله، وخشونة البرارى بتراثها الرجولى قاسمها المشترك قلب الراعى يسرح بأغنامه مستعدا لمواجهة الذئاب والثعالب؛ تصب فيه كذلك أدبيات البحر المتوسط عند التقائه بالنيل حيث داست الأرض أقدام الغزاة واندفنت فيها بعد أن بعثت فى صدور الفلاحين نيران الجهاد والكفاح وأغنت الوجدان الوطنى بملاحم حية لا تنى تتجدد من الأجداد إلى الأحفاد.

الغناء فى الدلتا مختلف عن الغناء فى الصعيد وإن كانت القريحة واحدة والخيال متشابه. إنها القريحة المصرية وخيال النيل الخصيب. غناء الصعيد أقرب إلى البكائيات حتى فى غير البكائيات والمراثى، حتى فى أغنيات العمل من زرع وحصاد ورى تخمير، حتى فى أغنيات الأطفال، والمواويل دائما حمراء تنضح بالدم والمأساة والثأر.

ذلك ـ بطبيعة الحال ـ انعكاس للبيئة الصعيدية الخشنة المليئة بصور البؤس والعوز، والشعور بالظلم والمسغبة. ذلك أنها خليط من القبط الوارثين لأدبيات الفن والتاريخ الفرعونى؛ والقبائل العربية الوافدة بتراث الكر والفر والإغارة والحروب الطويلة النفس وأخلاق الفرسان والفواجع الناتجة عن فقدهم. وصحيح أن تراثهم قد انصهر فى بوتقة الأرض المصرية وأصبح يشكل ملمحا أصيلا فى الشخصية المصرية والفن المصرى لكنه يشكل أيضا بُعدها العربى الصحراوى.

أما الغناء فى ريف الدلتا من شمالها إلى جنوبها إلى وسطها فهو غناء فرايحى إلى حد كبير حتى فى بكائياته؛ فهى بكائيات تنفر من النواح ومن

المبالغة فى تجسيد الفجيعة؛ فإذا بكت شابا صغيرا فإنها لا تذكر حرقة الكبد وضياع الأم وخراب الدنيا من بعده؛ إنما تكتفى بشارة الحزن تسرى فى عروق النغم فتجىء أكثر تأثيرا وأحفل بالدلالة الشعرية: «قولوا الحقيقة لأمه ياصبايا.. دا الواد صغير لسه ما اتهناش.. ورينى وشك يا ابنى ياضنايا.. تسلم لى عنيك من رباط الشاش».

الغناء فى ريف الدلتا غنى جدا بمثيرات البهجة والفرح رغم ما يسرى فى نغمه من نكهة حزن شفيف لكنه عميق، ومن عمقه يتولد الشعور بالفرح؛ ومن عمق الشعور بالبهجة يتولد الشعور بالحزن البديع، الباعث على التطهر وتصفية الروح من ركام الألم وأوجاع الهموم الكثيرة المتنوعة. معظم أغنيات الأفراح ولدت فى الدلتا، من الحب إلى الخطوبة إلى الدخلة إلى الصباحية إلى الحمل فالميلاد فالمهد فالتهنين فالطهور فالتطلع إلى الغرام. يتمدد فيها المرح من الكلمات إلى الألحان. ومن يتذكر مجموعة الأغنيات التى تعرَّف المستمعون من خلالها على صوت المطربة فاطمة عيد، يتذكر معها هذه الطاقة الهائلة من المرح المنطلق الداهم للأذن والمشاعر يهزها بقوة ليصعد بها من بئر الأحزان إلى سماوات البهجة الدافقة الصافية الصادقة التلقائية.

ذلك - بالطبع - ناتج عن اختلاف البيئة فى الأرض الواحدة للوطن الواحد؛ فأرض الدلتا شاسعة، وأكثر خصوبة لأنها فى منحدر السلم النيلى حيث النيل مجبول على الصب فيها بكل عنفوانه فهى مقذوفات الطمى تحولت على مرٍّ القرون إلى مصاطب خضراء يانعة. وبحكم اقتراب الدلتا من البحر المتوسط فإن نسائم البحر قد أنعشتها وأخصبت خيالها بلقاحات حضارية وافدة من مدن حوض المتوسط تحمل بذور الفنون والعادات وألوانا من الثقافات. لا غرابة أن يكون فن الغناء فى الدلتا أكثر تحررا وانطلاقا. فلم تكن البيئة الصعيدية المتزمتة لتسمح لفتاة - أيًا كان وضعها - أن تغنى للحب، أو تذكر الحبيب حتى

ولو كان خاطبها على سنة الله ورسوله. أما فى الدلتا فإن الفتاة يمكن أن تغنى للحب وللحبيب المنتظر؛ ليس من قبيل الخلاعة أو الانحلال؛ كلا وألف كلا؛ بل هو الفن فى أرقى مستويات التعبير والصدق والخصوبة الشعرية: «السعد لما سمح.. وفات فى حارتنا.. سألنى فين الفرح.. وصفت له بيتنا.. الله ياليل الله». هكذا تغنى الفتاة يوم فرحها. ويوم الصباحية تغنى: «لُمة ويا لُمة ويالمه.. حمام بحنفية بدورة ميِّه.. يا رايحين الغيط قولوا لحميّه.. إبنك ضرب ست البنات روحية» وخيال الدلتا فى الأغنيات خصيب منطلق يطرق ما يعنى له من الأبواب العامرة دون خجل دون تعثر لا يقيم حسابًا إلا للفن وحده؛ فالفن نفسه هدف فى حد ذاته يحمل مبرراته. خيال يبعث الشعر مشفوعا بالنغم فى أرقى مستويات الشعر والنغم؛ يجمعان بين البساطة والعمق فى انطلاق تتولد عنه الصور الغنية بالمشاعر والأخيلة الطازجة: «واحد اثنين ثرجى مرجى.. إنت حكيم واللا تمرجى.. أنا حكيم الصحة.. العيان أديله حقنه.. والجعان أديله لقمة . يارب أزورك يا نبى.. ياللى بلادك بعيده.. فيها أحمد وحميده.. حميده ولدت ولد.. سماته عبد الصمد.. مشاته ع المشايه.. خطفت راسه الحدايه.. حد حدّ يا بوز القرد.. الخ». تلك أغنية أم تستعجل قيام وليدها واستنهاضه على غير أوان. وثمة أغنية أخرى أشهر منها لأم تودع ولدها المسافر إلى الحرب دون أن تستخدم مفردة واحدة من مفردات الحرب والقتال: «أبوح يا أبوح.. قلب العرب مدبوح.. وأمه وراه بتنوح.. وتقول يا ولدى.. يالابس الزردى.. يا طالع الشجرة.. هات لى معك بقرة.. تحلب وتسقينى.. بالمعلقة الصينى». لاحظ الربط بين لبس الزرد - أى عدة الحرب - وبين طلوع الشجرة؛ ولاحظ أيضا الربط بين طلوع الشجرة والإتيان منها ببقرة؛ وكأن هذه الشجّرة بالذات مزرعة عامرة بالأبقار المدرة للخير؛ وكأنما المهمة التى يتأهب الإبن لخوضها ليست مهمة حرب وقتال بل هى فى حقيقة جوهرها مهمة لاستجلاب الخير العميم.

من هذه البيئة الزراعية الغنية بفن الغناء جاء الملحن الكبير محمد الموجى، ليرسى فى الغناء المصرى الحديث دعائم مدرسة جديدة من الغناء الحداثى القائم على أصالة كلاسيكية مشكلة فى الأصل من مكونات البيئة.

ما بين مدرسة محمد فوزي ـ أكبر مدرسة تتلمذ فيها الغناء المصرى المعاصر كله ـ ومدرسة محمد الموجى فركة كعب؛ يعنى مسافة قصيرة، لكنها أشبه بالمسافة التى بين الأب وابنه الذى جاء أكثر وسامة وأوفر حظا من الثقافة والتقدم «التكنولوجى» والإحاطة بالتراث والانفتاح على الروافد الكثيرة.

مدرسة محمد فوزى هى مدرسة الغناء الفرايحى، أغنية «السندويتش» المحشو بإدام خفيف تأكله فيما أنت منهمك فى أداء عملك أوماش فى الطريق دون احتياج إلى الجلوس خصيصا لكى تسمع كالجلوس على مائدة حافلة بالدسم المؤدى للشيخوخة قبل الأوان. أغنية «الفورم»، ذات المشهد المرئى السينمائى، الحافل الطرافة والخفة والمرح؛ البسيطة النغم فى مذاق رائع مستساغ شهى كعصير القصب يجبرك على شفط الكوب ـ مهما كبر حجمه ـ فى نفس واحد تشعر على إثره بالارتواء التام.

محمد فوزى هو الأب الشرعى للغناء المصرى المعاصر دون شريك. جاء فى فترة شبعت فيها البلاد من الحزن وتهيأت للنهوض والاستقلال وأصبحت تستطلع روح البهجة على مشارف الأفق. وكان النجاح حليفه لأنه ـ كابن لأحد مقرئى القرآن فى طنطا ـ كان يحمل فى مكوناته تراث وسط الدلتا وشمالها وجنوبها فى سبيكة واحدة.

أما مدرسة محمد الموجى ـ وهو كخريج فى مدرسة محمد فوزى جاء كذلك من نفس البيئة يمتاح من نفس المنبع ـ فإنها على قصر المسافة بينها وبين مدرسة محمد فوزى كانت أعمق وأشمل وأكثر حداثة، وأكثر قدرة على استقطاب المشاعر من جميع المبتويات، وعلى مخاطبة جميع أفراد الشعب

فى مدرسة الموجى نستمع إلى غناء صرف؛ لكنه يخلو من فضول التكرار الممل؛ لا نعير ولا نواح ولا سلطنة؛ النشوة فيه ليست نشوة الجسد التواق إلى هز الأعطاف والأرداف والرأس والدخول فى غيبوبة؛ بل نشوة الروح التواقة إلى السمو والارتحال فى عوالم فسيحة مزدانة بزهور البهجة وآفاق التطلع المثمر الخلاق.

ذاك غناء فيه احترام للنفس، وعدم استخفاف بعقلية المستمع. الصدق فى المشاعر أساسه ومبناه. إن قال أحبك فأنت تصدقه على الفور لأنه ناضح بمشاعر الحب. وإن عبَّر عن الغضب فأنت تستشعره دون عناء.

هنا لا تضحية بالمعنى فى سبيل جملة براقة خاوية، ولا بالقيمة فى سبيل هزة وَجْدٍ طروبة.

الجمل اللحنية كلها جديدة طازجة مفعمة بعبير المشاعر الحية ودفء القلب الإنسانى وزخم الحياة اليومية.

ألحان غير صاخبة؛ رصينة، متزنة، محبوكة، متسقة، شغل يد كما يقول المثل، تقيم معك حوارًا شديد الجاذبية حيث تخطفك من أول نغمة ببراعة الاستهلال ذى الوجه البشوش المشرق المتفائل؛ تعطيك فرصة هادئة لكى تتذوقها على مهل.

ألحان مصونة؛ لا تعطيك نفسها دفعة واحدة وبسهولة كامرأة بغى لا شروط لها. إنما هى لابد أن تختبرك أولا، تصدمك بحدتها وهدوء أعصابها ورصانتها وعدم اعتمادها على التزويق والتبرج والتخلع والتقصع وما إلى ذلك من صفات جبلت عليها أغنيات المدينة العاصمة التى تلوث ذوقها ببصمات جنود الاحتلال وما تركوه فى وجدانها من فن رخيص مبتذل قامت عليه تجارة الكباريهات والصالات الساهرة. فإن صبرت أنت عليها برهة ـ فلابد أن تصبر

رغما عنك ـ فإنها تدخل معك فى حوار هامس مشحون؛ تريك نفسك وأعماقك الدفينة؛ تفسر لك ما غمض من هواجسك القلبية وما استغلق عليك من همومك العاطفية وتزيل عنك ما علق بها من أوهام رومانسية عتيقة خاوية. تصفى مشاعرك المختلطة بمصفاة المنخل الحرير؛ تزيل عن مشاعرك السدود والحواجز تجعلها مبذولة. تثير فيك البهجة والفرح؛ تفتح شهيتك للحب وللحياة وللمرح؛ تعيدك إلى إنسانيتك المفتقدة فى زحام الحياة؛ تعيد ربطك بالأشياء الحميمة تحيى فى نفسك الآمال العراض.

اللحن عند الموجى تحفة فنية باقية تتحدى الأزمنة، تكتسب عمقا وجلالاً كلما تقدمت بها السنون. اللحن قيمة فنية عالية المقام؛ سبيكة من المشاعر تنصهر فى قلبك بمجرد وصوله إلى أذنيك مثنى وثلاث ورباع وإلى ما لا نهاية. وإنك لتسمع الآن لحنا كلحن صافينى مرة أو لحن أنا قلبى إليك ميال أو لحن يا بيت أبويا أولحن يا أمه القمر ع الباب أو أى لحن من بواكيره الأولى فتشعر كأنك تسمعه لأول مرة رغم أنك استمعت إليه عشرات المرات؛ وسيظل يحتفظ بزخمه وطزاجته معا لأنه فى الأصل قائم على أصالة.

اللحن أيضا وثيقة اجتماعية من وثائق الوجدان العربى المعاصر. ومجموع ألحانه هى فى الواقع صفحات حية من الذكريات والمشاعر؛ ما إن ينساب اللحن فى مسمعيك حتى تستيقظ فى نفسك فترات كاملة من حياتك عاصرت هذا اللحن أو ذاك بقدر ما عاصرها فكان معبرا عنها وعنك.

الموجى كان نهرا متدفقا من الألحان لا ينضب له معين، ولا ينقطع له فيضان. هو فى جريان مستمر، وفيضان متلاحق؛ وكل لحن يعتبر شريانا قائما بذاته كتجربة فنية مستقلة.

كل الذين غنوا من ألحان محمد الموجى لم يخضع الموجى لأصواتهم مهما كانت قوية مرهوبة الجانب.

إنما خضعت كل الأصوات لشروطه هو؛ تأقلمت مع جمله اللحنية غير المطروقة؛ طوعت إمكاناتها لفتوتها ولمذاقها الحريف. فهى جملة لحنية صادرة عن وجدان فلاحى سخن حراق، فيها دسامة ونكهة السمن البلدى، ورائحة القشدة الفواحة، وطعم الجبنة القريش، ولذعة البصل الأخضر والنعناع والجرجير. فيها خضرة البرسيم، ورروف الشجر. فيها مذاق الجميز ممزوجًا بأرستقراطية التين المهيطل؛ وفيها اللفت والزيتون، واللبن والعسل الأبيض. فيها شقشقة العصافير، وهديل الحمام، وقوقأة الدجاج، وخرير الجداول، ونعير السواقى، حفيف الأشجار، وخوار البقر، وصهيل الأفراس، وشدو البلابل، وهدير الطنابير كل ذلك فى هارمونية متسقة؛ إذ اللحن كالفطيرة المشلتتة، طبقات من الرقاق يفصل بينها دسم.

الموجى هو المؤسس الأول لصوت عبد الحليم حافظ. فبمجموعة الأغنيات التى قدمت عبد الحليم للجمهور لأول مرة، تشكل صوت عبد الحليم كلون جديد تماما فى الغناء الحديث: صافينى مرة وجافينى مرة، ظالم وكمان رايح تشكى، يا ابو قلب خالى مالك ومالى، لايق عليك الخال ياللى الهوى خالك، يا مواعدنى بكره.. كل هاتيك الأغنيات كانت تمثل حساسية جديدة فى الذوق الشعبى العام سواء بكلماتها «المودرن» الخفيفة الظل المليئة بحكمة أولاد البلد وشعورهم بكرامتهم، أو فى الألحان الطازجة المودرن هى الأخرى، التى لاهى عبد الوهاب أو فريد الأطرش، ولا محمد فوزى، إنما هى فى منطقة أكثر بكارة وأنسب لذوق الطبقات الطالعة؛ الرافضة للرومانسية الرثة، المرتبطة بالواقع فى علاقة جدلية نضالية، تتوق لكل ما يثبتها فى أرض الواقع ويفتح عيونها عليه.

مما لا شك فيه أن ألحان كل من الموجى والطويل وبليغ حمدى من بعدهما هى التى غذت محمد عبد الوهاب بقيمة غذائية جديدة جذبته من تحليقات

الرومانسية الجميلة التى وصلت إلى ذروتها الإبداعية فى الأربعينيات، إلى تجليات الواقع المعاش بكل زخمه حيث تصبح الحياة نفسها مصدرا للفن الغنائى، لهجة الناس فى الكلام، نداءات الباعة، الغضب والانفعال، السمر والسهر، دفء الحياة فى الحوارى والأسواق والقرى.

لا نبالغ إذا قلنا إن محمد عبد الوهاب قد تأثر كثيرا بل كثيرا جدا بألحان هؤلاء العباقرة الثلاثة، خاصة فى مرحلته التى ضمت ألحانا شهيرة مثل: فين طريقك فين، با فكر فى اللى ناسينى، أنا والعذاب وهواك، تراعينى قيراط أراعيك قيراطين، حبيبى لعبته، خىّ، وحتى الألحان الجميلة التى صنعها لعبد الحليم ونجاة الصغيرة وفايزة أحمد مثل: ظلموه، أهواك، فوق الشوك، وأما غريبه وغيرها من ألحان، كلها كانت قد سرقت اللهب من العباقرة الثلاثة وأعادت صياغته بإمكانية المهندس الأعظم.

حكى لى كمال الطويل، أن عبد الوهاب قال له ولزملائه بالحرف الواحد وبصريح العبارة: أنتم تعثرون على جواهر ثمينة جدا لكنكم لا تدركون قيمتها الحقيقية فتضعونها فى براويز من الصفيح الصدىء فتقتلونها، فاعذرونى إذن إن أنا تأثرت بأفكاركم هذه ووضعتها فى إطارها الصحيح اللائق بها.

الموجى هو أعظم ملحنى جيله بغير جدال، مع احترامنا الكبير لمواهبهم الفذة المعطاءة. وهو الملحن الوحيد من جيله، طلبته أم كلثوم فى وقت مبكر جدا لكى يلحن لها. وقد لحن لها بالفعل - قبل أن تنفتح على جيل الشباب - ألحانا وطنية أعطت لصوتها مذاقًا جديدا تماما فكأننا نستمع إلى أم كلثوم أخرى تختلف عن أم كلثوم السنباطى والقصبجى وزكريا أحمد. هل أذكركم بأغنية (إعلى ودوى ياصوت بلدنا)؟ أو أغنية: (محلاك يا مصرى وانت ع الدفة)؟

ألحان الموجى لعبد الحليم. ألحان الموجى لشادية. ألحانه لفايزة أحمد، ألحانه لنجاة الصغيرة؛ لمحرم فؤاد، لماهر العطار، لعبد اللطيف التلبانى، لوردة

الجزائرية، لعفاف راضى، لأم كلثوم، لنجاح سلام، لأحلام، لشريفه فاضل، لفؤاد المهندس وصباح. له مع كل صوت من هذه الأصوات مراحل متعددة، كل مرحلة منها تحتاج لدراسة كبيرة حقا، لقد كان اسما على مسمى؛ كان موجا عاتيا متجددا، وكان نهرا دائم الفيضان.

❑ ❑ ❑



بليغ حمدى

المسنون

ملامح دقيقة مسمسمة فى وجه أشبه بقرطاس الفاكهة، أو القُمع، عريض من أعلى مدبب من أسفل. الفك طويل مسحوب مائل كانكسار الضوء، ينتهى بذقن كرأس الخساية، يعلوه فم واسع بعض الاتساع بشفتين منفرجتين، السفلى مكتنزة والعليا رهيفة، يعلوها أنف طويل مستقيم كقصبة الناى. خدان ناحلان ممسوحان؛ كأنما قد تم مسحهما لصالح العينين؛ وهما عينان بارزتان كحبتى لوز؛ فيهما لون طمى النيل، فيهما بقايا حريق شب منذ وقت بعيد وخبا أواره ولم يبق منه سوى الحرارة الشديدة وانعكاس لون اللهب؛ فيهما شىء غامض لكنه عميق، لعله حزن سرمدى، لعله حنين لحبيب مسافر، أو تطلع إلى عالم غامض مجهول؛ أو بصمات طفولة شقية تعسة؛ فيهما كذلك سأم وملل وشقاوة مقموعة، وتمرد، نظرتهما تذكرك بتلميذ بليد كاره للدراسة ميال إلى العزلة.

حاجبان كثيفان مقوسان؛ فوقهما جبهة عريضة لا تتناسب مع دقة الملامح، يعلوها شعر على شىء من الغزارة والنعومة والاتساق، يغطى الأذنين بفودين طويلين غزيرين.

يعكس الوجه قوة عزم وتصميم، وقوة إرادة، وصلابة، ورغبة فى التحدى، والاستهانة بالأخطار.

على صفحته سمت عام يوحى بالثقة بالنفس إلى حد كبير جدا. ووضوح هذا السمت ناتج بالطبع عن قصر القامة. فصاحب هذه القامة القصيرة جدا، التى تبدو من بعيد كعصا المرشالية؛ قد وقر فى ذهنه أن من يراه سيستهين به لا محالة، سيعتبره طفلا صغيرا، وربما هزأ به أو سخر من حجمه ذاك الضئيل؛ ومن هنا تضخم فيه الشعور بنفسه، أصبح على أهبة الاستعداد لرد العدوان أو ما يشتبه أنه عدوان. ولربما قاده هذا الشعور إلى أن يكون فى حالة تجنبا لوجع الدماغ، واتقاءً للاستفزاز غير المضمون العواقب.

الواقع أن هذا الجسد الضئيل يطوى الجوانح على نفس عملاقة، وروح وثابة، وكبرياء عظيم، وقلب رهيف أخضر، وبركان غضب مكبوت وثورة مؤجلة، نبع من الفن ثرى لا ينضب كبئر الماء الارتوازى كلما اغترفنا منه زادت مياهه.

ما إن يقع بصرك عليه، وتتأمل صفحة وجهه المبرقشة بآثار لعلها مرض قديم بالجدرى، حتى يخيل إليك أنه لم يُخلق هكذا قصير القامة ضئيل الجسد؛ إنما ـ لابد ـ قد خلق عملاقا، وأنه قد صار هكذا بفعل العناء والمكابدة مع الفن والحياة؛ ظل يبرى نفسه كما يبرى القلم الرصاص حتى آب بقايا قلم مبرى من الناحيتين، مثل قلم صلاح جاهين فى قصيدته (تراب دخان):

قلم رصاص طول عقلة الصابع

كأنه واد مقروض ومتّجادع

قزعه لكين ملعون

مبرى قوى ومسنون

تقولش ها يخطط نظام الكون

الواقع أن طموحه لم يكن يقل عن شىء كهذا؛ ربما تخطيط نظام الكون

ولكن بالموسيقى؛ أن يضع يده على إيقاع حركة الكون وهارمونيته ليعيد ترتيبها فى نسق موسيقى جديد.

ليس كل ما يتمنى المرء يدركه بالطبع؛ ولكن المنجز الموسيقى لهذا الكيان الإنسانى الضيئل كان ضخما بكل المقاييس.

اسم على مسمى؛ فبليغ حمدى كان بالفعل على درجة من البلاغة والبيان الموسيقى.

كل مقاييس البلاغة اللغوية كانت تنطبق على موسيقاه: مطابقة الأسلوب لمقتضى الحال، الإيجاز فى العبارة الموسيقية والبعد عن الإطناب والثرثرة والحشو والمحسنات البديعية السقيمة التى تعطل خيال المتلقى وتقف حجر عثرة أمام التدفق التلقائى الصادق؛ التركيز والتكثيف الشعرى؛ الوصول إلى الهدف الموضعى المنشود من أقصر الطرق وأقربها.

بدأ حياته مغنيا فى برنامج ساعة لقلبك الذى كان يقدمه الإذاعى فهمى عمر فى محطة البرنامج العام، فى أواسط الخمسينيات؛ وكان المذيع يقدمه بعبارة: مطرب ساعة لقلبك؛ بل إن الأغنية التى كان يغنيها تقول أول عبارة فى مطلعها: «ساعة لقلبك بتقول». لم يكن حسن الصوت؛ لكن الأذن المتذوقة تستشعر فى صوته إحساسا نابضا وفى لحنه استعداداً للخروج على المألوف السائد حتى كانت أنغامه مضادة للحرس السمعى المنضبط على الأذواق الشائعة؛ فحيث يتوقع المستمع أن قفلة الجملة ستنتهى عند نقطة معينة يفاجأ بأن النغم قد سرقه إلى اتجاه آخر غير متوقع.

بقى الاسم فى الأذهان رغم الأغنية العابرة السريعة، إلى أن فاجأنا الراديو ذات يوم بأغنية للمطربة فايزة أحمد ـ وكانت حديثة عهد بالقاهرة حيث وفدت من الشام وتملكت عرش القلوب بأغنية أنا قلبى إليك ميال من كلمات مرسى جميل عزيز وألحان محمد الموجى ـ فإذا بهذه الأغنية الجديدة تقدم صوت فايزة أحمد فى مذاق جديد مختلف عن روح الموجى وعن أسلوب كمال الطويل وعن

فرنجة منير مراد وعن شعبية محمود الشريف الزاعقة الحراقة وعن سلطنة أحمد صدقى وعن جزالة عبد الوهاب وحرفنته وسيولته وسهله الممتنع - كانت الأغنية من كلمات الراحل عبد الوهاب محمد - تقريبا كانت أول أغنية نتعرف عليه من خلالها - وكانت من ألحان بليغ حمدى، وتقول كلماتها:

حسادك علموك

الهجر وعودوك

بكره مش حتلاقينى

خليهم ينفعوك

النغم كان جديدا، صلب القوام، غنى بالرحيق الحلو. فجَّر فى صوت فايزة أحمد كل مناطق الشجن وأبرز كل جمالياته. نغم سمين، مكتنز بالمشاعر الطازجة، والأنثوية المفتونة بنفسها، والدفء الشعبى على ذوق رفيع متطور شبعان بالمشاعر والثقافة الوجدانية الأصيلة. المغنية وهى تقول: حسادك علموك الهجر وعودوك، يمتزج فى لهجتها نغم متسائل بنغم تأنيب تَيَّاه متدلل؛ يصل إلى ذروته عندما تقول: خليهم ينفعوك خليهم ينفعوك؛ فكأنها تشعره بفداحة ما هو فيه وتوقظ انتباهه على أهميتها بالنسبة له.

ما كادت تلك الأغنية تحفر لنفسها عشا حميما فى ذائقة المستمعين حتى طلع علينا عبد الحليم حافظ بلحن جديد لهذا الملحن الشاب، الذى كان آنذاك، بالكاد، فى العشرين من عمره؛ إلا أن اللحن كان عجوزا فى خبرته طازجا فى مشاعره جديدا فى شكله فى إيقاعه فى مساره اللحنى. تلك كانت أغنية: (تخونوه)، التى ناطحت أغنية أخرى لعبد الحليم من ألحان عبد الوهاب هى أغنية: (ظلموه) ولكن ما أبعد الفرق بين اللحنين؛ فلحن عبد الوهاب فى: ظلموه، تدفق نغمى ناعم حريف صادر عن مخزون عبد الوهاب حامل لبصمته؛ أما بليغ فى لحن: تخونوه فكان صوتا جديدا يغترف من بئره الخاص أنغاما طازجة ناعمة هى الأخرى لكنها تتضمن الكثير مما بين سطور الكلمات.

بهذين اللحنين سطع فى أفق الموسيقى والغناء ملحن يمثل ذوقا خاصا جدا، مالبث حتى انطلق كالصاروخ فارضا نفسه بقوة جبارة، ليصبح بين عشية وضحاها أحد كبار الملحنين فى مصر، وأن ينافس فرسانا ذوى قامات شاهقة، ويصنع لنفسه كرمة مستقلة بين حدائق عبد الوهاب وفريد الأطرش ومحمد فوزى ومحمود الشريف وأحمد صدقى من الكبار الراسخين، ومحمد الموجى وكمال الطويل ومنير مراد ممن أثبتوا وجوده قبله بسنوات قليلة.

كان ظهور بليغ حمدى فى أفق التلحين مفاجئا بكل معنى الكلمة. فسوق الغناء مشبعة بحشد هائل من الملحنين المتميزين؛ ناهيك عن أنصاف الموهوبين الذين يعيشون على اجترار إبداعات الموهوبين وإعادة صياغتها مراراً وتكراراً.

الموهوب الأصيل يأتى بالفكرة الجديدة واللمحة الجديدة ويفتتح مناطق جديدة؛ ولأنه مشغول دائما باكتشاف الجديد فإن أنصاف الموهوبين يستثمرون مكتشفاته ويتاجرون بها وفى العادة هم الرابحون.

تلك هى سنة الحياة دائما فى كل عصر ولكن من حسن الحظ أن الأفكار الأصيلة تظل إلى الأبد تنسب لأصحابها الأصلاء؛ ونظل نحن دائما ننظر فى ملامح كل وافد جديد لنقول على الفور هذا ابن فلان أو من عائلة فلان أو على شبيه بفلان؛ ثم ننصرف عنه فلا نوليه اهتماما. أما إن كان غير شبيه بأحد فإننا نمعن النظر فيه لنضيفه إلى رصيدنا من المعارف الجديدة.

لم يكن بليغ حمدى شبيها بأحد، لأنه كان صوتا. ففى التلحين مثلما فى الشعر يوجد الملحن الصوت، والملحن الصدى. أما الملحن الصوت فإنه ذلك الذى يبتدع أنغامه ويطورها باستمرار حتى يصبح له عالمه النغمى الخاص الذى يفتننا باستمرار. وأما الملحن الصدى فإنه ذلك الذى يغترف ألحانه من مخزون ماسمع قديما وحديثا، حتى ليصبح من السهل علينا إرجاع كل جملة موسيقية إلى مصدرها الأصيل؛ ومثل هذا الملحن فى العادة حريف متمرس يعرف كيف يعجن مقتبساته فى سبيكة واحدة متقنة، ولديه ذوق سليم يتيح له التنسيق

والتزويق بحيث يضلل آذان عامة المستمعين ويستغرقهم بمعسول الأنغام المقتبسة من قرائح الآخرين؛ لكنه فى النهاية إلى زوال سريع؛ ولا يبقى إلا الأصوات الأصيلة صاحبة القدرة على الابتكار والإضافة والتحديث.

ولأن بليغ حمدى من الأصوات الأصيلة فقد لعب دورا عظيما فى تحديث الأغنية العربية. وكان ذلك عبر رافدين مهمين: الفولكلور المصرى والعربى، والموسيقى العالمية الحديثة.

اتجه منذ وقت مبكر إلى الفولكلور المصرى والعربى وراح يفتح وجدانه عليه بعينٍ فاحصة دارسة عاشقة. لم تصبه آفة الاستعلاء الأجوف على فنون العامة بل كان يخر أمامها ساجدا متبتلا.

كان يعطى أذنه لنداءات الباعة باهتمام شديد؛ فإذا به قد انتفض فجأة كالملسوع، ويمسك بآلة العود، أو ينقض على آلة البيانو، فتجرى أصابعه على الأوتار بجملة موسيقية شديدة الطزاجة بالغة العمق والدلالة، ربما أوحت بها صيحة مارٍ فى الطريق، أو عبارة قالها أحدهم بحرارة، أو صوت هدير منبعث من مكان ما، أو ربما صوت عراك أو صرخة ألم؛ فإذا بهذه وتلك قد فجرت فيه نغما أو إيقاعا فريدا؛ فتراه يحاول ترجمة إحساسه بها إلى نغم متسق مشحون بالمشاعر. ولربما قادته الجملة إلى عناقيد من الجمل سرعان ما تندرج فى نسق واحد فى سياق معين، ما تلبث حتى تتحول إلى عمل فنى غنائى.

مصدر الإلهام عند بليغ حمدى كان الموسيقى وليس الكلمات. إن الموسيقى هى التى تهزه بالدرجة الأولى، وكثيرا ما تكون هى مدخله إلى الكلمات، بمعنى أن الموسيقى تجيئه أولا وعلى غير انتظار كالوارد عند الصوفية؛ وحينما يقوى هديرها فى صدره ويتشكل منها كائن هلامى غامض، يبدأ فى الإصغاء إليه بإمعان، ومناجاته، والتحاور معه، وحينئذٍ قد ينطق مع النغم ببعض عبارات جاءته فور اللحظة عفو الخاطر، فيقوم ـ مؤقتا ـ بإلباسها للموسيقى التى تواجدت بالفعل، إلى أن يلتقى بأحد شعراء الأغنية فيسمعه اللحن طالبا

ترجمته إلى كلام؛ فإن أسعفه الشاعر بكلام يتطابق مع النغم تطابقا جذريا كان بها واستقام العمل وأصبح متكاملا يصلح للعرض على الجماهير، وإن لم يسعفه الشاعر قام هو نفسه بتأليف الكلمات من واقع الحالة الشعورية التى أشاعها فيه اللحن، ولامانع لديه من قيام أحد المؤلفين بتنقيح ما كتبه مقابل وضع اسمه عليه كمؤلف. ولهذا فقد كان بليغ يحتاج دائما أبدا لمؤلفين يرافقونه باستمرار فى منزله أو مكتبه أو حيثما ذهب؛ لأنه وهو سائر فى الطريق ربما اجتذبته جملة طريفة مست مشاعره من أحاديث الناس ومحاوراتهم؛ فإذا به يعيد ترديدها مرات عديدة ليمسك بالحالة الشعورية التى استمع بها الجملة كما نطقها ناطقها، ثم يضيف إليها مشاعره الخاصة، وينقيها من الزوائد والشوائب؛ وحينئذ على المؤلف المرافق له أن يستجيب لهذا الوحى الطارئ؛ ولسوف تنتقل إليه الحماسة كما ينتقل إليه الشعور الموسيقى بها حسبما تخلّق فى مخيلة بليغ.

أقول هذا عن تجربة ومشاهدة، فكثيرا ما مشيت مع بليغ حمدى لمسافات طويلة مفتونا بمنظره الحميم وهو يمشى بسرعة وحمية كفرقع لوز، كالفراشة، وكثيرا ما ركبت معه سيارته لمسافات طويلة أيضا؛ فكانت تصيبنى عدواه، وأكاد أتحول إلى شاعر يكتب الأغانى. ولا أزال حتى هذه اللحظة لا أعرف كيف كان بليغ حمدى يقود سيارته وهو شبه غائب عن الوعى؛ ليس بفعل الخمر أو المخدرات؛ بل بفعل مخدر الفن. كان فى حالة شرود طويلة الأجل، لا يكاد يفيق منها أبدا،، شبه ملتاث ينقر بأصابعه على عجلة القيادة يستدر إيقاعا عصبيا، ويدندن بألفاظ مبهمة يمسك بها نغما شاردا؛ ودائما أبدا كان يعثر على النغمة الصحيحة.

من حسن حظه ـ وحظنا ـ أن الأصوات كانت كثيرة، ومتنوعه، وكلها قوية موهوبة؛ حديقة من الأصوات كالفاكهة أتاحت له فرص التجريب المثمر الخلاق. كل صوت له شخصية مستقلة مكنته من التنوع اللحنى والتجدد المستمر والإضافات المتواصلة. وحين ينشط الدارسون لكتابة الرسائل العلمية عن جهود

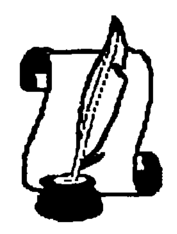
بليغ حمدى فلابد أن يتوقفوا عند كل صوت على حدة؛ لأنه قطع مع كل صوت مشوارا طويلا حافلا: فايزة أحمد، عبد الحليم حافظ، شادية، نجاة الصغيرة، عفاف راضى، محمد رشدى، وردة الجزائرية، وديع الصافى، محمد العزبى، وغيرهم وغيرهم من جميع الأصوات العربية الطالعة من ميادة الحناوى إلى سميرة سعيد وعلى الحجار. أما مشواره مع أم كلثوم وحدها فيصلح وحده موضوعا كبيرا للدراسة.

هل أكون مبالغا إذا قلت إنه ـ لا عبد الوهاب ـ هو صاحب المجد الحقيقى لصوت أم كلثوم فى مرحلتها الأخيرة؟ أما عبد الوهاب فقد اعتمد فى جميع ألحانه لها على التطريب والزركشة والزخرفة والإبهار الذى يؤدى فى النهاية إلى نوع من الدروشة والسلطنة؛ لأنها فى معظمها ألحان تخاطب الجسد، تحرك أطراف الجسد، تفرغه من التوتر، تبعث فيه الأنس والبهجة المؤقتة، لكن تأثيرها يقف عند هذا الحد. فكرونى وأمل حياتى وهذه ليلتى وما شاكلها من ألحان عبد الوهاب لأم كلثوم، التى أفقدت أم كلثوم هيبتها وجلالها وحاولت إلباسها صبًّا فات أوانه؛ هذه الألحان تروج عند الراقصات، ويطرب لها الغائبون عن الوعى. أما ألحان بليغ حمدى لأم كلثوم فإنها تخاطب الروح والعقل والوجدان، تنحفر نغماتها فى الذاكرة الوجدانية للمستمع، تفجر فيه طاقات هائلة من المشاعر الإيجابية الخلاقة؛ تشاركه فى همومه الذاتية، تعايش قصص حبه وأوجاعه وذكرياته الحميمة، تنطق بلسان حاله، لا تفرغه من التوتر بل تزيده توترا؛ لكنه ذلك التوتر الحميم، المنبعث من أشد المناطق حميمية وحساسية فى النفس البشرية؛ إنه توتر يؤدى إلى مكاشفات بين النفس ونفسها، تؤدى بدورها إلى حالة من الصفاء الروحى الذى يبقى طويلا حتى تتطهر النفس من عقدها وتتحرر من أمراضها النفسية. إنه غناء يعمل على بناء النفس وتثقيف الوجدان؛ استمده صاحبه من الشارع المصرى، من الفولكلور العربى؛ ودعمه باطلاعه الدائم على الموسيقات الأجنبية والوقوف على أحدث منجزاتها. كان واقفا على أرض صلبة قوامها الوجدان المصرى

الأصيل ابتداء من عصور الفراعين إلى عصر محمد طه وفاطمة عيد، ولهذا كانت هويته الموسيقية واضحة قوية مسيطرة تذوب فيها التأثيرات الأجنبية وتفقد هويتها فى الهوية القومية؛ إذ هى تأثيرات الدراسة والاستيعاب والهضم لا الاقتباس والتبعية.

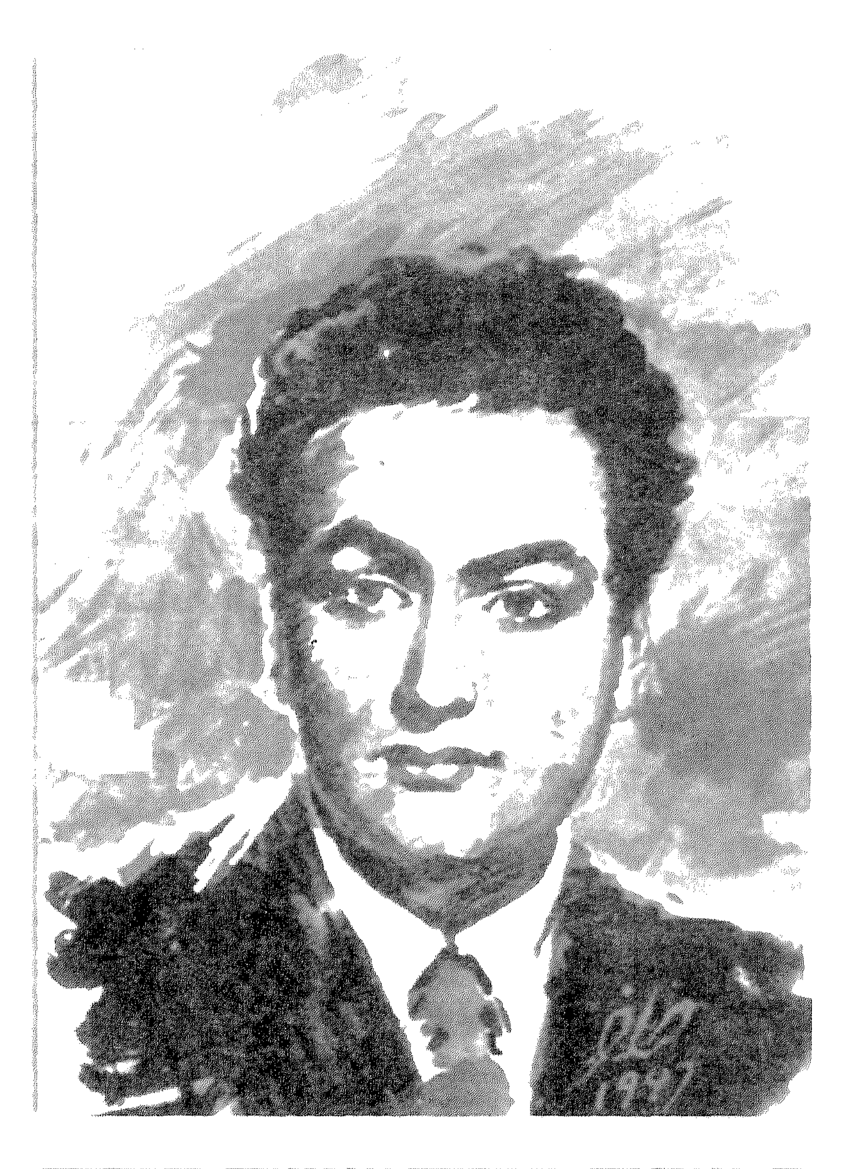
تبقى بعد ذلك جهود بليغ حمدى فى المسرح الغنائى. لقد قطع شوطا كبيرا فى هذا المضمار، وكانت مسرحية (ياسين ولدى) التى لحنها لفرقة فايز حلاوة بكلمات عبد الرحيم منصور من التجارب المهمة جدا فى المسرح الغنائى المصرى. كان رحمه الله تيارًا جارفا، لو طال عمره لقام بتلحين الحصى والتراب والأشجار وأرض مصر كلها.

❑ ❑ ❑



باب الطرب

* محمد فوزى: الكروان
* ليلى مراد: الرباب
* عبد الحليم حافظ: ابن الشعب



محمد فوزى

الكــروان

.. كلوزة القطن المتفتحة الأكمام ينسكب الوجه على جسد فارع كغصن البان كشجرة الكافور ذات الرائحة العطرية النفاذة.

وجه كزهرة الياسمين، كفلقة القمر؛ كإشراقة الضوء من كوة دائرية فى جدار كابينة فى سفينة تمخر عباب بحر هادىء من خلفها ريح مواتية.

تبارك الخلاق فيما خلق. دقة الصنع الإلهى احتفظت بفارق حاسم بين الأنوثة والرجولة فى تقاطيع مسمسمة دقيقة كأنما أُعدت للفرجة لإمتاع البصر.

وجه فاتن حقا، تستريح العين على كل ملمح من ملامحه لا تود أن تفارقه لولا أن الملمح يحيلها إلى ملمح آخر أكثر فتنة، أشد إراحة للعين. فهى ملامح فى غاية النقاء والبراءة والصفاء كوجوه الأطفال الرضع تغرى بالتقبيل تُدخل البهجة فى النفوس تعيدها إلى بكارة الإنسانية.

اتساق الشعر فوق الجبهة وفى الفودين يوحى بأنه محض نسيج بإبرة التطريز.

جبهة هلالية كعلامة السعد كرمز للحظ المجدود، كبرتقالة منزوعة القشرة الخارجية فبقيت قشرتها الداخلية البيضاء تنطبع عليها الفصوص والسُّرة بارزة فى كرة من الشعر الناعم الثقيل سواده حميم كسواد حبتى العينين.

ما بين الحاجب المقوس ورمش العين عين ثانية، فكأن الحاجب رمش والرمش حاجب.

عينا عذراء ريفية توازن فيهما الخفر والحياء مع قوة الطبيعة وعنفوان وضوحها وصراحتها المطلقة.

أنف مستقيم سِرِح، قوى الشخصية، كحرف الألف فى الخط الثلث، محرود من أسفل كحرف الباء.

الخدان بارزان بروزًا رمزيا كحبتى المشمش فوق سلطانية ملآنة بالآيس كريم، ينساب الخدان هابطان نحو ذقن مثلثة كبوز البيضة.

الوجه تفاصيل ابتسامة مصرية الدم، خفيفة الظل، فى ظلها تشخيص للسماحة المصرية الأصيلة، لروحها المرحة المتطامنة وبالها الطويل كنهر النيل. هو وجه تراه كثيرا فى ريف مصر. إنه وجه الوجه البحرى بكل خصوبة الدلتا ورقة جوها واعتدال مناخها وانفتاح خيالها على البحر المتوسط.

هو ابن مدينة طنطا، بلد السيد البدوى، مدينة الغناء والطرب والوجد الموسيقى الصوفى التى جادت على القطر بالشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ الحصرى ومحمد حسن الشجاعى وأحمد الحفناوى وغيرهم ممن لعبوا فى حياتنا الفنية دورا هائلا. كان عَلَما على مدينة طنطا؛ وكان نغما شعبيا عذبا رقيق الحاشية دمث الأخلاق واسمه محمد فوزى.

سيظل إلى الأبد ذلك النغم المصرى الأصيل، الذى عبر عن روح مصر الشعبية فعانق الجماهير العريضة وتأسست به مدرسة فى التلحين والغناء

تخرجت فيها أجيال من العماليق الأفذاذ ورغم ارتفاع قاماتهم لما يطاولوا قامته.

سيظل دليلا على رهافة الذوق واتساع رقعة الإحساس به لدى أكبر قاعدة من المستمعين من جميع أبناء طوائف الشعب وفئاته.

كان محمد فوزى جملة موسيقية مفيدة صاغها بنفسه لنفسه فسجلت نفسها فى كتاب الموسيقى العربية المعاصرة. مدرسته الغنائية امتلكت روح العصر سيطرت عليها لحساب الموسيقى الشرقية الأصيلة من ناحية، ولحساب الذوق الاجتماعى المتطور من ناحية أخرى.

هذه المدرسة الغنائية الجديدة حفرت لنفسها روافد فى جميع أنحاء الوطن العربى؛ روافد لا تنى تتجدد باستمرار على آفاق جديدة وقمم جديدة كمحمد الموجى وكمال الطويل وبليغ حمدى وعبد الحليم حافظ ومنير مراد ومحرم فؤاد ومحمد رشدى ومحمد العزبى وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة وشادية وهدى سلطان وغيرهم. على أن عبد الحليم حافظ ـ خاصة بأنغام بليغ حمدى ـ يظل هو القمة الكبرى التى تطورت بجذور محمد فوزى وسمقت بها إلى ذروة من الأصالة والمعاصرة.

أغنية عبد الحليم حافظ الشهيرة: (أى دمعة حزن لا)، التى لحنها بليغ حمدى، تكاد تكون ـ قلبا وقالبا ـ من ألحان محمد فوزى، لفرط ما تحتويه من عناصر فنية نغمية تنضح بأسلوب محمد فوزى وطابعه؛ لدرجة أن عبد الحليم حافظ فى مقاطع متكررة من هذه الأغنية كان يعكس أداء محمد فوزى بنصه وحرفيته ولكن من خلال إحساس ودفء عبد الحليم الخاص، سيما المقطع القائل: «قلنا له.. حبينا.. وفرحنا.. ونسينا.. ما احنا حبينا.. وفرحنا ونسينا الجرح بتاع زمان»، لو كان الود ودى لكتبت اللحن نفسه حيث تشع من أعطافه أنفاس محمد فوزى. ولم يكن هذا غريبا ولا حتى مستنكرا إذا علمنا أن بليغ حمدى نفسه كان فخورا بانتمائه لمدرسة محمد فوزى وبالدور الذى لعبه

فى حياته، يكفى أنه هو الذى قدمه لأم كلثوم وأقنعها بموهبته.

لعلنا نعنى بهذه المدرسة تطور الغناء فى مصر تبعا لاحتياجات المجتمع العاطفية بحكم ما طرأ على المجتمع من تطور فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية والثقافية وما يفرضه هذا التطور من تنوع فى الصور الفنية وفى الأشكال والابتكارات، ومن تطويع للخطاب الموسيقى حتى يسهل عليه التعامل مع كافة الأذواق من كافة المستويات التى اتسعت بها رقعة المجتمع المصرى آنذاك؛ أعنى زيادة عدد المستنيرين بعد انتشار التعليم وتعاظم دور الجامعة وانتعاش وسائل الاتصال الجماهيرى كالاسطوانة والسينما والمسرح والإذاعة والتليفزيون.

الجملة الموسيقية المفيدة المسماة بمحمد فوزى لها وجهان؛ أحدهما فنى والآخر اجتماعى تاريخى.

لقد ولد محمد فوزى فى الشهر التاسع من عام ١٩١٨ . وبعد مولده بشهور قليلة قامت ثورة ١٩١٩، التى كانت فى جوهرها بحثا عن الذات القومية التى كانت على وشك الضياع تحت سنابك خيل الاحتلال؛ ثم بعثا لهذه الذات حتى مع فشل الثورة. يكفى أنها أنتجت - فى مجال الموسيقى - سيد درويش الذى حرر الغناء المصرى من البشارف التركية ومن فضول ياللالى أمان، وقام بتمصير الغناء وصنع تمثالا موسيقيا حيًا وباقيا لروح مصر بجميع طوائفها، وأسّس القواعد التى انطلق منها كل من احترف الغناء فى مصر بعد ذلك.

ولأنها ثورة قومية شاملة فقد تضافرت لإشعالها كافة القوى السياسية والفنية والاجتماعية، ومنطلقة كلها من وجدان واحد وضمير واحد نحو هدف واحد.

القوى السياسية كانت معبرة بالفعل، وبكل صدق، عن القوى الاجتماعية الصاعدة، التى كانت بدورها تعبيرا عن جميع فئات الشعب. وكان الفن الغنائى - بزعامة سيد درويش وقيادته - معبرا عن كل ذلك وهاديا إليه وقائدا

له فى آن.

الغناء العربى قبل سيد درويش كان فى مأزق ومحنة شديدين. كان قد تجمد عند ناصية الطرب الممل؛ الذى يلوك الأنغام ويمطها ويتشدق بها كندغ اللبان، دون أن يعبر عن شيء ذى معنى أو دلالة.

نماذج نادرة هى التى كانت تحتفظ بقدرتها على التجدد والتطور من خلال الكلاسيكيات القديمة ولكن ببطء شديد تمثلت هذه النماذج فى بعض المشايخ القدماء الذين خرجوا من معطف الغناء الدينى الصوفى وطوروا تراثه قدر الإمكان بما يتسع لاحتواء المشاعر الشعبية الدارجة وهموم العلاقات العاطفية لعامة الناس البسطاء والمركبين على السواء. وكان الشيخ على محمود هو قمة هذا التطور وهو المنار الذى أضاء الطريق لتعريب الغناء وتطويع مقاماته.

غير أن هؤلاء كانوا بدورهم فى محنة. ذلك أن تتابع المحتلين من كل جنس أغرق البلاد بأنماط من الموسيقى والغناء استجابت لها الطبقات الموالية للاحتلال أو المنبهرة به أو المسحوقة تحت وطأته؛ وهى طبقات لها ثقلها ونفوذها الاجتماعى مثلما للمحتل خطره ونفوذه. فكانت بقية الطبقات الأخرى من جميع الفئات تقتدى بهم أو تماشيهم فى ذوقهم لأنهم المستهلكون للفن والمتحكمون فى سوقه؛ مما جعل الفن الأصيل يتراجع ويوشك على الاضمحلال.

إذا كانت الذات القومية لم تضمحل سياسيا بفضل زعامة سعد زغلول الذى أيقظ الأمة وقادها إلى إثبات وجودها؛ فإن الذات القومية ـ فنيا ـ لم تضمحل بفضل زعامة سيد درويش الذى أيقظ الوجدان الشعبى للأمة وبعث روحها من خلال تراثها بعد أن استجلاه فى صورة جديدة منظورة تعكس ثقافة العصر واتصالاته بثقافات كثيرة أخرى.

التراث الغنائى الشعبى كان هو الخميرة التى خلطها سيد درويش بعجينته

الجديدة الطازجة. ذلك أن التراث الغنائى هو الأكثر تعبيرا عن روح الأمة وعن شخصيتها القومية الأصيلة. فالشعب المصرى قد تعامل مع الكون ـ من قديم الأزل ـ بالغناء والموسيقى. كان الغناء بالذات هو أحد الأدوات التى استخدمها الشعب المصرى لمحاولة فهم هذا الكون العريض وهذه الطبيعة العميقة الجذور ولغاتها المتعددة الغامضة.

أقام الشعب المصرى حوارا خصيبا مع الكون والطبيعة والأشياء كانت أداته الأغنيات والتعاويذ والرقى وكلها من الغناء. وقد ظل الغناء طول عمره تعويذة سحرية يحاول بها المصرى فض مغاليق الكون وأسراره الغامضة.

لدينا أغنيات لطرد عين الحسود من جسد المحسود؛ وأغنيات لاستحضار الجن وتكليفه بأعمال خارقة تخدم مصالحنا ورغباتنا وأمورنا الحياتية؛ وأغنيات للتخمير، وأغنيات للعمل، لجميع أنواع العمل للشادوف الذى يروى الأرض، للحصاد، للمحراث، للساقية، للنورج. لدينا أغنيات لتوديع الحجاج واستقبالهم، وأغنيات للحب، للخطوبة، للزفاف، للصباحية، للميلاد، للمهد، للختان، وحتى الموت له أغنيات لا ترثى الميت بل تبعثه حيا وتزفه إلى الخلود.

إذن فالغناء بالنسبة لنا كان كتابا يحتوى دستورنا القومى فى العمل والعلاقات الإنسانية والكونية والسماوية. وهو ليس مجرد فن داخل فى تركيب شخصيتنا القومية، بل هو مضمون هذه الشخصية، هو ذاتها؛ باعتبارنا أمة زراعية تربت على سمفونية الطبيعة الغنَّاء.

إلا أن هذا الكنز العظيم كانت المدنية قد بدأ تطمسه نتيجة لتضخمها واكتظاظها بسكان مدجنين من طبقات مرفهة اعتادت أن تأخذ الأشياء ـ ومن بينها الفنون ـ معلبة جاهزة لتستهلكها، مما جعل الغناء سلعة استهلاكية ترضى الغرائز والرغبات المؤقتة. ثم صارت تصدَّر إلى القرية فنها السطحى منذ انتشار

الاسطوانات، فن يقوم على الترفيه والتسلية والرخاوة، أغنيات مخنثة تتملق غرائز ضباط الاحتلال ترضى مجونهم وطيشهم وعربداتهم. على أن ذلك لحسن الحظ لم يؤثر في القرية تأثيرا جوهريا لأن عدد من يملكون الحاكى - جهاز تشغيل الاسطوانات - كان نادرا جدا فى القرى.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الغناء بالنسبة للقرى لم يكن مجرد أداة لهو أو طرب يستمتعون بها فى الأفراح والليالى الملاح؛ بل كان احتياجا عمليا محضا، وكان نظرة فلسفية فطرية متكاملة. كان نوعا من الضمير المتألق المتحضر اليقظ؛ فبالأغنية يعبر الشعب القروى عن رأيه فى كل شيء، فى استبداد الحكام، فى حقارة الزمن، فى التنديد بكل نذل خسيس يتحكم فى الأصيل الشريف.

وقد ظل هذا التراث الغنائى الريفى ضميرا حيا كامنا فى الوجدان لا يموت ولا يخفت صوته أبدا، ولا تنطفىء شعلته. إلى أن جاء سيد درويش فاكتشف هذا التراث وتشرَّب مكوناته الوجدانية وعناصره الفنية واستوعب ما فيه من طاقات مشعة قادرة على البقاء والفاعلية إلى ما لانهاية؛ ووجد أن هذه هى الأرض التى ينبغى أن يقف عليها؛ وأن هذا الغناء الشعبى الريفى هو مضمون قوميته الأصيل.. فجاءت أغنياته - سيما أغنيات الطوائف - كأن الشعب المصرى هو الذى ألفها ولحنها.

منجزات سيد درويش العظيمة تمثلت فى أنه جعل للأغنية الشعبية مضمونا اجتماعيا وثوريا عميقين؛ بمعنى أن الأغنية فى حد ذتها - من تلقاء تركيبها وتكوينها الفنى - تجيء بمثابة صوت للفئة، يحمل بصمة آلامهم، لمعة طموحاتهم، ذكاء وطنيتهم. البناء الفنى لألحان سيد درويش يعكس بناء الأغنية الفولكورية البسيطة المعجزة فى آن، بحكم اشتراك جموع كثيرة من الناس فى تكوينها واستجلاء أحاسيسهم من خلالها. أما مضمون الأغنية

الدرويشية فكالأغنية الفولكلورية يعكس مشاعر كل الناس، وتطلعاتهم، ورغبتهم فى التطور، وفى تخفيف العدالة الاجتماعية المفتقدة. الأغنية ـ هنا وهاهنا ـ زاد قومى خلاق يسهم فى تجميع الوجدان ونفض الخمول والكسل عن النفس، ونفى الشعور بالدونية والانسحاق؛ وبعث الشعور بالعزة والسؤدد.

على أن انتكاسه الثورة تبعتها انتكاسة فى الفنون وبخاصة فن الغناء؛ جاءت لصالح الطبقات الطفيلية المستريحة الممارسة لحياتها فى بلهنية من العيش. تراجعت الأغنية ذات المضمون الاجتماعى الثورى، ذات الطابع البنَّاء؛ وعادت من جديد أغنية التخت المفرغة من المضمون الموضوعى.

وفى بداية عقد الثلاثينيات من هذا القرن ـ وهو العقد الذى دخل فيه محمد فوزى مجتمع المدينة الفنى ـ كانت الأغنية الشعبية الحقيقية تكاد مقصورة على المجتمعات الريفية النائية. أما فى المدينة فقد شاعت الأغنيات الرخيصة المبتذلة من قبيل «إرخى الستارة اللى ف ريحنا»، و«بعد العشا يحلى الهزار والفرفشة»، و«يا حليله ياحليله أهو وحده جانى الليلة»... الخ؛ وكلها أغنيات متهتكة مليئة بالألفاظ الجنسية القبيحة وأنغام الهنك والرنك والإيقاعات الراقصة الماجنة. أثناء ذلك كان محمد فوزى ابن قرية كفر أبو جندى مركز طُنطا شابا صغيرا يدخل عالم الفن الغنائى على استحياء، وقد اصطدم بالتناقض الصارخ بين منجزات سيد درويش وبين الغناء الذائع.

ابن الريف الدلتاوى الحافل بالإمكانات التلقائية كان عليه أن يعود هو الآخر لاستلهام طبيعة التراث الشعبى وأن يوازن بينها وبين متطلبات العصر واحتياجاته العاطفية الجديدة التى طرأت على المجتمع المصرى بحكم اتساع نطاقه واتساع الفئة المتعلمة المتفتحة المهيأة لتقبل الابتكارات الجديدة؛ سيما وأن منجرات سيد درويش قد امتزجت بالفولكلور القديم وأصبحت بدورها تراثا مشاعا. اختار محمد فوزى أن يقف فى الساحة الآمنة بين المطرب المحترف

والمغنى الهاوى؛ لتنكسر بذلك الحواجز الصناعية التى يقيمها المحترف حول نفسه؛ وليمنح نفسه بالهواية حرية التجريب والابتكار واكتشاف الأشكال الجديدة المعبرة عن الذوق الاجتماعى الجديد. فلما فُرض عليه الاحتراف كان قد تكون له أسلوب خاص فى التلحين والغناء يمكن أن نتبين ملامحه فيما يلى:

البساطة الشديدة فى التلحين حتى ليستطيع كل إنسان أن يغنى لحنه بدون أى مشكلة. هذه وحدها ميزة تربط بينه وبين جمهرة الناس. ولقد تعرفت الأذن فى ألحانه على روح سيد درويش بمضمونها الاجتماعى مع خلوها من المضمون الثورى.

وباعتباره ابنا للطبقة المتوسطة الزراعية فإنه قد خاطب أذواق أبنائها الطالعين فى ذلك الوقت وما أكثرهم؛ فقدم لهم غناءً ممتعا مبهجا وفى نفس الوقت لا يخلو من فكرة اجتماعية بناءة تضيف إلى وجدان المستمع ورصيده الاجتماعى شيئا نافعا.

على يديه انتعشت الأغنية التى تقدم صورة اجتماعية. وأغانيه العاطفية لم تكن مغرقة فى رومانسية التذلل والتدنى والرخاوة، بل كان أقرب إلى المشاعر الدارجة التى يحسها كل الناس عبر علاقاتهم الاجتماعية وتجاربهم الإنسانية كما أنهم يستشعرون صدقها الفنى وصفاء رؤيتها الفنية.

أهم ما ميز غناء محمد فوزى وألحانه نبرة الصدق الواضحة فى وضع الألحان وفى طريقة الأداء، كلاهما سهل بسيط عميق فى نفس الوقت وغير مبتذل. من هنا توثقت الصلة بينه وبين المستمع الذى أصبح يصدقه ويتفاعل معه بإيقاع سريع جدا.

لا ينسى جيلنا لمحمد فوزى أنه أول من قدم أغنيات للأطفال عذبة جذابة تخاطب الطفولة حتى فى نفوس الكبار توقظ فيهم إحساسهم بالطفولة؛ مدروسة مليئة بالبهجة والطزاجة والأصالة. ومنذ أن شاعت أغنياته للأطفال -

على قلة عددها ـ وحتى الآن لن نستمع إلى شىء جديد يعلو عليها أو حتى يطاول قامتها.

أثرى محمد فوزى السنيما المصرية الغنائية بأفلامه الاستعراضية البديعة التى لقيت من النجاح الجماهيرى حظا كبيرا يليق بما فيها من فن سلس معبر وصادق.

كلما سمعت تعبير الأغانى الشبابية، الذى أعتبره من أشد التسميات تضليلا وكذبا وتلفيقا، أتذكر فى الحال محمد فوزى؛ حيث كانت ألحانه سابقة لعصره بنصف قرن على الأقل، وهو الوحيدة التى يمكن أن توصف أغنياته بالشبابية ولا تشيخ أبدا. ذلك أنها ألحان تحتوى على قدر هائل من البهجة والمرح. بهجة ومرح يشعان بروح متوثبةخلاقة مفعمة بالصدق والصفاء. كل أغنية تشف عن فكرة نيرة لها فى النفس وقع حميم خلاب.

هى مع ذلك ليست موجهة للشباب وحدهم كجمهور أساسى؛ إنما هى تجتذب كل الأعمار من الطفولة إلى الكهولة. كل مستمع يجد فيها طاقة ضوء، تدفعه إلى إعادة ترديدها بشغف ولذة، فإذا هى قد بثت فيه حب الحياة، فَتَّحت فى قلبه زهور الأمل، جددت شبابه، أزاحت عنه جبال الهموم وسحب الكآبة.

هى كذلك تميزت باتجاهاتها الموضوعية. فإذا كانت معظم أغنيات المعاصرين له تجىء أحيانا مجرد هذيان عاطفى محموم، وتهويمات غرامية تلم بين شتات من اللغط الموسيقى لا تؤلف بينه؛ مذهب وجملة كوبليهات، يذهب المذهب عادة فى واد، وبقية الكوبليهات فى واد آخر، أو تجىء الكوبليهات مجرد إعادة صياغة لنفس المذهب فى كلمات مختلفة كل ما يربطها بغيرها ترجيع للمذهب ليس أكثر؛ وكلها تلهج بذكر حبيب سادى مغرم بتعذيب حبيبه والتدلل عليه مهما تملقه الحبيب بعبارات التذلل والترحم ومهما ذرف تحت أعتابه من دموع حارة.. الخ..

أقول إذا كان هذا هو حال معظم الأغنيات المعاصرة له فإن محمد فوزى كان لا يقدم إلا أغنيات تتميز بالمعمار الفنى المحكم، لا فضول ولا ترهل ولا ثرثرة. ليس ثمة أغنية واحدة من أغانية لا تنبع من فكرة ولا تقدم صورة طريفة لطيفة. وسواء كانت هكذا لكونها كتبت فى الأساس تعبيرا عن مواقف درامية فى الأفلام، أو كانت هكذا ثم اختُرعت لها مواقف فى الأفلام، فالواضح أن شخصية محمد فوزى كانت ممثلة فى طلبها أو اختيارها على هذا النحو؛ وإلا فكيف تأتى له أن يتفرد وحده بهذا الاتجاه الموضوعى فى عصر غلبت عليه الأغنية العاطفية المسرفة فى الرومانسية المريضة؟

ذلك الصوت المبتسم حتى وهو يعبر عن الحزن والألم كانت الشكوى عنده مجرد همس فى رقة النسيم العابر، والألم مجرد إشارة عميقة الوقع.

إن محمد فوزى لا يلحن الكلمات، إنما يلحن الروح الكامنة وراء الكلمات، يلحن الخلفية الشعورية للشاعر والمتلقى معا. وهو ملحن صوت؛ أى أنك لا تشعر فى ألحانه بأصداء من مخزون ما استمع من التراث؛ إنما هو يلحن من ابتكاره فى الخلق والتجديد، بمفرداته الخاصة، ومزاجه الخاص ورؤيته الخاصة. كان يعمل بروح المسئولية، يحمل همَّ الغناء المصرى، ينشغل بمستقبله، يعمل على المشاركة فى تطويره بكل الوسائل الممكنة. ولهذا ترك حدائق شاسعة، وزرع فى الوجدان مساحات خضراء لاتجف ولا يعتريها الذبول.

❑ ❑ ❑



ليلى مراد

الـــــرباب

عروس الخيال لا تشيخ أبدا ولا ينطفىء بريقها مطلقا؛ تظل دائما تتلألأ فى ذاكرة القلب كلؤلؤة تعكس كل ألوان الغرام المشبوب.

صوتها يتحد بملامح وجهها اتحاد الجلد باللحم، واتحاد اللحم بالعظم، واتحاد العظم بعروق الدم. الوجه تجسيد للصوت والصوت تجسيد للوجه وكلاهما تشخيص للحلم الأبدى الوردى، لقلوب العذارى فى جميع أنحاء الكرة الأرضية، لبراءة الأجنَّة فى الأرحام، لسد النماء فى بذور النبات فى حرارة باطن الأرض.

وجه كمنديل الأمان، كمنديل الحلو؛ من يحصل عليه هو الفارس المغوار، ينفق الساعات الطوال يتشمم فى نسيجه الحريرى رائحة الحبيب ذى الدلال، المتثاقل ـ والتقل صنعة العشاق ـ على كافة المتدلهين، لا عن قسوة بل عن حياء وخُفَر وروع.

تاج من الشعر الكستنائى الناعم منسدل على الكتفين مفلوق منَ الوسط بخط يفصل بين ضفتين من الشعر كفلق الصبح فى جبهة الليل. الجبين وضاء

تحت منابت الشعر كبسطة من المرمر تقود إلى أيكة عالية، وتهبط إلى حاجبين سامقين كخطاف الهلب.

أنف طويل مستقيم مستقر كالصولجان فى يد ملك قوى واثق من نفسه، كمنسأة النبى سليمان؛ يتكىء على عرشه، ثغره؛ ذلك الفم الواسع الممتلىء الشفتين. والشفتان مطبقتان بشكل ورقة الورد.

عينان واسعتان لؤلؤتان كعينى قط سيامى؛ برموش مشرعة كأشواك تحيط بعش العصافير.

الخد أسيل مستطيل، ينساب إلى ذقن بيضاوى؛ حتى ليبدو الوجه المستطيل من أعلى الجبين إلى أسفل الذقن كورقة البردى الفرعونية سُطرت فوقها تميمة السحر وأسرار الوجود وقصائد غزل عفيف.

وجه ندى ريّانى، سابغ، غنى؛ لا تبلغ العين مداه وإن جابت حدوده؛ أهل بالأهلة والشموس والأقمار، كساحة يجرى فيها الخيال كيفما شاء، كمشتل تتزعزع فيه الأحلام والأنغام والربيع المورق المونق. وجه صافى الأديم تتبختر فى صفائه الأخيلة الخصيبة. وجه تتشكل من ملامحه تفاصيل الوجدان المصرى المعاصر.

القوام فارع؛ القد ممشوق سامق كشجرة الكافور. لم أرمثله قواما يجمع بين المهابة والمرح. الأبهة، والشعبية، الاقتصاد والأريحية، الرهبة والحميمية.

قوام فارع والصوت فارع، ومعروف فى التاريخ المصرى الحديث باسم ليلى مراد.

لم أر صوتا بين الأصوات يتحد بوجدان الجماهير العريضة هذا الاتحاد الفذ كصوت ليلى مراد. إذا كانت سيدة الغناء العربى أم كلثوم قد أسرت آذان المستمعين فإن ليلى مراد قد تربعت على عرش القلوب جميعا، من جميع الأعمار من جميع الأجيال. ولقد يوجد بين جماهير المستمعين من لا يعشق صوت أم كلثوم فى كل أغنياتها؛ ولكن ندر أن تجد من لا يعشق صوت ليلى مراد فى جميع أغنياتها.

السر أن صوت ليلى مراد كان تمثيلا لنبرة المرح الأصيلة فى الشخصية المصرية.

صوت تفوح منه رائحة الورد البلدى، وعبق الياسمين، وشذى الفل، وجوافة حلوان، ونكهة الفول المدمس فى قدور فخارية مدفونة فى رماد الحمامات البلدية القديمة، ورائحة زردة الشاى فوق القوالح المشتعلة على المصطبة. صوت فيه أنس وبهجة وجلجلة، ينبعث منه حنين أوتار الرباب، ونشيج الأرغول، وبوح الناى، وصوصوة السلامية، ودمدمة العفاطة والمزمار البلدى يشق القلوب شقا يهز الأفئدة. فيه غربة الباعة الجائلين تنضح بها نداءاتهم: بلدك بعيدة ياعنب والغربة خطفت لونك. فيه قهقهة الماء ينصب من الكيزان فى حلوق القلل. فيه زأططة الأطفال الفرحين بتهشيك الأمهات. فيه ضحكة نجيب محفوظ العالية الرنانة، ومكر يحى حقى حين يعمد إلى تشويقك بأسلوب كحدائق الورد، وفلسفة توفيق الحكيم التعادلية، وبلاغة طه حسين الناصعة، وكلاسيكية أمير الشعراء شوقى بك بمفرداته المنتقاة من صناديق الجواهر، ومفاكهات شاعر النيل حافظ وزخم الحياة الشعبية فى مشاعره وغلب على الكسار، وفخامة يوسف وهبى، وشعبية نجيب الريحانى، وحساسية أزميل مختار يبث الشعور فى الصخور.

خفيف الظل؛ مهيب مع ذلك؛ منطلق، متفائل ضاحك، مبتهج ومبهج، طرى كالخس المحلاوى، مضىء كشمس الضحى كالقمر فى ليل التمام؛ أنيق، مهندم، صادق صدقا مطلقا، ارتعاشات الصدق هى ذبذباته وذبذباته تشخيص للانفعالات الجياشة؛ ينضح بطيبة القلب، بل هو القلب؛ غير متكلف؛ مطاط كعرق العسل، حلو فى كثافته حلاوته فى خفته.

صوت مصرى الجنسية؛ ووجه - بمن ثم - أكثر مصرية فيهما معا - الصوت والوجه - تمثلت خصائص وصفات مصرية أصيلة: السماحة الناصعة فى صفحة الوجه وأوتار الصوت؛ الكبرياء الشامخ فى الأنف فى العينين فى الجبين فى ضمة الشفتين فى النظرات فى العبرات فى الآهات.

جمال ذو شخصية يعشقها المصريون فى المرأة بوجه عام. جمال فواح بعطر العفة والطهر والسلوك الحسن؛ سر إبهاره فى انضباط ملامحه واتساقها فى تناسق إلهى فــذ؛ يقول لــك: غُض البصر يا خى يوقظ فيك احترامك لنفسك؛ يذكرك بعروس أحلامك، بالمرأة التى تمنيت أن تكون زوجك وأن تسكن بها فى قصر الأحلام.

القومية المصرية ليست عرقا، ليست قبلية؛ إنما هى أرض ومناخ ومعان حضارية كامنة فى الجينات الوراثية لتربة الأرض المروية بماء النيل تضعها فى النبات الذى يطعمه المصريون. قيم حضارية سلوكية مزاجية من توفرت فيه صار مصريا حميما حتى ولو كان من أصول غير مصرية.

قديما قال إبراهيم باشا البطل قولته الشهيرة العميقة الدلالة: لست مصريا ولكن مصرتنى شمس مصر. تلك كلمة فيها فصل الخطاب بالنسبة لنا جميعا. وإلا فدلونى على مصرى معاصر واحد ـ باستثناء قلة قليلة من قبط الصعيد والدلتا ـ من أصول مصرية عريقة؟! كلنا جميعا انحدرنا من أصول غير مصرية: عرب على هكسوس على أفارقة على رومان على جريج على شراكسة وأتراك وفرس وإنجليز وفرنجة وتتر ومغول. وسر مصر العظيم ـ الكامن فى ترتبها كما أشرنا، وفى شمسها كما أشار إبراهيم باشا البطل ـ أن كل الرسالات السماوية والأديان وجدت فى مناخها اللطيف المعتدل بيئة صالحة للنمو، والتجلى والعطاء؛ وأنها ـ مصر ـ احتوت جميع الغزاة الجبابرة فحصرتهم؛ أصبحوا مصريين حتى النخاع؛ دانوا بدينها، حتى إسلام المغول والمماليك صار إسلاما مصريا مستنيرا؛ دافعوا عن مصر حتى آخر قطرة فى دمائهم؛ ليس لأنها البقرة الحلوب بالنسبة لهم كما يبدو للنظرة السريعة؛ وإنما لأن مصر دخلت فى نخاعهم، تبنَّتهم فأصبحوا نعم الأبناء؛ وشاع المثل الشهير: من يشرب من ماء النيل لابد أن يعود لمصر مهما اغترب؛ ولقد يعيش مواطنو الدول الأخرى بعيدا عن أوطانهم دون مكابدة؛ لكنهم لا يشعرون بالاغتراب حقا إلا بعد أن يعيشوا فى مصر زمنا يقصر أو يطول ثم

يرتحلون لسبب من الأسباب. فإذا كان أفراد سابقون من أسرة ليلى مراد يدينون بالديانة اليهودية فليس ذلك ما ينقص من مصريتها بله أن ينفيها؛ وإلا فهل أنكر المصريون القدمى مصرية المسلمين العرب الذين استوطنوها أيام كانت تدين بالمسيحية؟! وليس لقائل أن يزعم بأن الإسلام قد فُرض على مصر بالقوة الجبرية، فالأقباط هم الذين فتحوا بلادهم لجيوش عمرو بن العاص وساعدوها على دحر الاستعمار الهرقلى؛ وما كان للمسلمين الأوائل أن يعيشوا آمنين فى هذا البلد الأمين إلا بفضل السماحة المصرية التى تؤمن بأنه لا إكراه فى الدين. هل نستطيع أن ننكر مصرية ألحان داود حسنى؟ أو مصرية مسرحيات يعقوب صنوع؟.. فما بال البعض منا يردد اليوم أقاويل عفنة مشبوهة تطعن ليلى مراد فى صميم مصريتها؟

فلتكن أسرة ليلى مراد يهودية الديانة؛ ولكن هل ينكر أحد أن ليلى مراد وشقيقها الملحن العبقرى منير مراد قد شاركا بنصيب موفور فى بناء الوجدان المصرى المعاصر، الأولى بصوتها الملائكى والثانى بألحانه المصرية الصميمة؟

من من مطرباتنا العربيات من المحيط إلى الخليج لقبت بصاحبة الصوت الملائكى؟

ثم من الذى منحها هذا اللقب؟ إنهم جموع الشعب المصرى الذواقة للفن من قديم الأزل. والمستمع المصرى من أذكى المستمعين فى العالم، يدرك بحاسته الفطنة صدق هوية الصوت. والصوت لغة إنسانية عالمية بقدر محليتها؛ فالأبجدية وطريقة النطق ومضمون المفردات ومحتواها الشعرى النابع من البيئة كل ذلك يحدد هوية الصوت؛ فأنت تستطيع بسهولة أن تميز شخصية الأمريكى من الإنجليزى من الفرنسى من الهندى من طريقة نطقه لمفردات لغة أجنبية عن لغته الأصلية. وصوت ليلى مراد بنبره ومحتواه الشعورى والانفعالى ينضح مصرية خالصة.

يحضرنى الآن - وسيبقى فى ذهنى طويلا - رأى نفاذ للمطربة الشابة الصاعدة أنغام قالته مؤخرا فى صوت ليلى مراد؛ وهو رأى شديد الصدق شديد

البلاغة والإيجاز الدال، حتى لقد حسدتها عليه، واحترمتها واقتنعت أنها بالفعل فنانة واعية واعدة بمستقبل كبير. تقول أنغام: «أنا لم أتعلم من ليلى مراد، ولم أفكر يوما أن أفسد متعتى بصوتها، فى التفكير فى شىء يمكن أن أتعلمه من أدائها، فصوت ليلى مراد صوت تسمعه وترفرف معه وتتمنى من الله أن يعطيك مما أعطاها من جمال لكنك تصبح واهمًا إذا تخيلت أنك سوف تتعلم منه، لأنه صوت طيِّع ليس به أى صنعة يمكن أن تتعلمها وإنما كل ما به من الجمال موجود طبيعى من عند الله، أى أنها لم تكن تقصد إبراز جمال صوتها بطريقة أداء معينة بل إنى أعتقد أنها لم تكن تفكر فى شكل الحلية التى ستخرج مع صوتها فى منطقة معينة من الغناء وكيف تكون، لأن الله خلق فى صوتها كل الحليات واضحة لامعة جميلة وجعلها فى غنى عن أية صنعة يمكن أن تحتاجها لإبراز هذه العطايا، فجمال الصوت وجمال الإحساس عندها ربانى ليس به حرفة أو فكر يمكن أن تتعلمه».

لا فُض فوك يا ابنتى..

هل سمعتم أصدق أو أبلغ من هذا الرأى الناضج، العلمى الخالص، المحدد العبارات رغم شاعريتها؟

حقا، إن صوت ليلى مراد يستغرقك تماما، وإن حاولت أن تعرف كيف غنت هذه العبارة أو تلك هكذا، فلسوف تستعيد اللحن مثنى وثلاث ورباع دون أن تفطن إلى ما تريد؛ ستجد نفسك دائما أبدا قد نسيت ما كنت تبحث عنه؛ لأن الأداء الفطرى المطبوع يستغرقك، تصير أذنك فى داخله وليس العكس كما يحدث لدى غيرها من المطربين.

أنت تأكل الوجبة بشهية فائقة، وكلما كانت الوجبة شهية غاب عن ذهنك الاهتمام بكيفية صنعها. وحتى لو قيلت لك المقادير وطريقة الطبخ فسيبقى ما يسمى «بالنفس» ـ بفتح النون والفاء ـ وهو روح الفنان المطبوع وإشعاعه الخاص. ذلك سر لا يتعلمه أحد؛ وليس فى استطاعة أحد أن يعلمه لأحد،

وصوت ليلى مراد كان مدرسة قائمة بذاتها، كان بلدا وقوما وتراثا وفرقانا بين الأصالة والرطانة.

ولابد أن ابنتنا أنغام وغيرها من المطربات من مختلف الأجيال قد تعملن الكثير من ليلى مراد؛ تعلمن ما هو أهم من آلاعيب الحرفة والحرفنة؛ تعلمن الجدية فى العمل والصدق فى الأداء. ففن ليلى مراد قيمة غذائية يرضعها أطفال الفن ذوو الفطرة السليمة لتسرى فى عروقهم وتبنى خلاياهم الفنية.

نحن أبناء القرى تعرفنا على ليلى مراد من خلال الصوت فحسب، سيما بعد انتشار جهاز الراديو فى القرى. أما جانبها التمثيلى فلم نكن قد تعرفنا عليه إلا بعد انتقالنا إلى المدينة ووقوعنا أسرى فى قبضة الفن السينمائى الذى بهرنا وسحر ألبابنا. وكانت دور السينما فى المدن الإقليمية الصغيرة تتخصص تقريبا فى عرض الأفلام القديمة. وكانت تلك فى الواقع نعمة، أشبه بالنعمة التى اكتشفناها فيما بعد على سور الأزبكية وبعض المكتبات المتخصصة فى بيع الكتب القديمة بأسعار زهيدة؛ فمن هذه وتلك تكونت ثقافتنا الفنية والأدبية ولولاهما ما عرفنا يوسف وهبى وليلى مراد ونجيب الريحانى ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم وطه حسين وتوفيق الحكيم والمازنى والعقاد ويحى حقى ونجيب محفوظ وغيرهم.

أصبحت أفلام ليلى مراد بالنسبة لنا نحن أبناء الريف شيئا خلابا. وكنا نشعر بسعادة كبيرة إذ نرى أبناء المدينة يشاركوننا حب ليلى مراد صوتا وصورة. من حسن حظها طبعا أن أول أفلامها كان فرصة ثمينة جدا بل تعتبر هدية من السماء هبطت على فتاة عاشقة للغناء دون أن تسعى إليها: فرصة أن تمثل بطولة فيلم سينمائى، وأمام من؟ أمام أكبر نجم فى أفق الغناء والتمثيل فى ذلك الوقت هو المطرب الموسيقار محمد عبد الوهاب مطرب الأمراء والكبراء والأسر العريقة والشارع المصرى معا، والذى اقتحم ميدان السينما بتجربة سابقة حقق فيها نجاحا كبيرا مزدوجا: فى التمثيل وفى الغناء معا؛ فالبعد السينمائى الدرامى فى الغناء لم يكن مطروقا عند عبد الوهاب من قبل حيث ركز على

الأدوار والطقاطيق والمواويل والمنولوجات الفردية التى يغنيها مطرب فى سرادق أو صالون، وكانت تجربة المسرح الغنائى التى خاضها سيد درويش بجدارة فذة قد أثارت شهية عبد الوهاب للمسرح الغنائى لكنه تردد طويلا لأسباب كثيرة لامجال لذكرها فى هذا السياق؛ فلما جاءته فرصة القيام بالتمثيل والغناء فى فيلم سينمائى تيقظت فيه حاسته الغنائية الجماعية أو الدرامية حيث تكون الأغنية تفصيلة درامية متعاشقة فى السياق الدرامى. وقد نجح فى ذلك وأقام بنجاحه أرضا مهيأة جماهيريا لمن سنقف أمامه فيما بعد من المطربات..

وشاءت الظروف الحسنة أن زكى مراد ـ والدليلى ـ عزم محمد عبد الوهاب فى بيته ليسمعه ابنته الصبية الوارفة. وحينما استمع إليها عبد الوهاب فى أدوار قديمة، وفى لحن من ألحانه الصعبة قرر على الفور أن يتعاقد معها. ولم تكن الصبية الموعودة الواعدة تدرك أن البُعد الثالث للفرصة سيكتمل باختيار محمد كريم لإخراج أول فيلم تمثله فى السنيما وأمام عبد الوهاب؛ وقد قدّمها محمد كريم فى أبدع صورة، حول أغنياتها فى الفيلم ـ سواء وحدها أو مع عبد الوهاب ـ إلى لوحات غاية فى الإثارة والإبهاج، غاية فى الجمال وحركة الاستعرضات. وضع ليلى داخل مجموعة من البراويز قدمت المطربة الجديدة فى أحسن صورة، حتى لقد استقر فى شخصيتها كل ينابيع الإبداع فى التمثيل وفى الغناء والحركة وخفة الظل والمرح المنضبط. وصحيح أن هذه الاستعراضات وهذه الألحان العبقرية قد خدمت ليلى مراد صوتا وصورة بأن وصلتها إلى الجماهير العريضة فى بهاء وجلاء؛ إلا أن إمكانات ليلى الذاتية هى الأساس؛ فهى التى فرضت على المتعاملين معها هذا المستوى الرفيع من الفن بالقياس إلى ذلك الزمن بالطبع؛ بل لعلها هى التى استنفرت فى عبد الوهاب قدرته على اكتشاف هذه المناطق الغنية بالنغم والشعور ما كانت لتجىء على هذه الدرجة من الجمال لو غناها صوت آخر غير صوت ليلى مراد.

الفضل الأكبر فى الواقع يرجع إلى أبيها زكى مراد الذى غرسها غرسا فى الوجدان الشعبى المصرى. فالطريف أنه كمطرب محترف أخفق فى أن يتعيش

من الغناء؛ وترك أولاده وسافر إلى بعض بلاد أوروبا ليحترف الغناء هناك لكنه بعد طول مكابدة رجع إلى وطنه خالي الوفاض مدينا بأجرة العودة. وإذ اكتشف أن ابنته الصغيرة ليلى جميلة الصوت قرر أن يخوض نفس التجربة التى خاضها الشيخ إبراهيم والد أم كلثوم، أن يعتمد عليها؛ فأخذ يدربها، يعطيها كل خبرته وتجاربه، ثم أخذ يتجول بها فى جميع أنحاء مدن الصعيد والدلتا لإقامة الأفراح والليالى الملاح؛ فتمرست ليلى بالوجدان الشعبى فى جميع بقاعه الجغرافية وبيئاته الاجتماعية؛ وتمرست بالأداء أمام جماهير غفيرة، فاكتسبت من هذا وذاك هذه الخاصية هذه الجاذبية الفذة التى جعلت منها ليلى مراد.. ذات الصوت الملائكى.

❑ ❑ ❑



عبد الحليم حافظ

ابن الشعب

أنف كبير غليظ كالخيارة، كالباذنجانة البيضاء، لكنه ذلك الغلظ اللطيف المحبب، تحب العين أن تقع عليه باستمرار، وأن تلاطفه، وتطبع عليه القبلات.

يرتكز الأنف على حنك واسع ممتلىء الشفتين يوحى بالشهوانية رغم زهد صاحبه فى كل الشهوات.

خذان مصفوطان غائران حفر فيهما الزمان قصة حب رومانسية: مكتوب على هذا الفتى أن يسعد شعب مصر بجميع طبقاته وأجياله؛ أن يمد بين أوصالهم عرق الحنان، يبث فى قلوبهم دفء المحبة، يفجر فى صدورهم ينابيع العاطفة الصادقة. ومكتوب عليه ـ مع ذلك ـ أن يعيش محروما من الشهوات والملذات التى يتمتع بها حتى أحط البشر!!

عينان طاقتان من الدفء والمودة والطفولة البهيجة. استطاع بريقها أن يخفى عبقرية الألم ويغلفها بسوليفان الطفولة البريئة المتطلعة لآفاق بعيدة تنبت على تخومها الورود والأشواك.

جبهة كعلبة السجائر الكليوباترا البيضاء. أهذه صورة لكليوباترا أم هى تخوم شعره الغزير الناعم القصير.

ثمة قرابة فى الشكل بين وجهه والمزهرية.

لا رقبة على الإطلاق، فكأنما المزهرية موضوعة بين كتفين نحيلين كأنما قد أعد خصيصا لحمل هذه الرأس المليئة بالأحلام.

وجه مشرق كالشمس، مضيء كالقمر، كنافورة من المرمر تنزف بدلاً من الماء مشاعر فياضة.

وجه يلخص ابتسامةً عريضة، وتلخصه ابتسامةٌ عريضة. كل ملمح فيه يستقطب حبك، يستحوذ على مشاعرك.

رغم إيحاء القدرة على العطاء بغير حدود فإن البشرة البيضاء تحت بريق عينيه تشف عن ألم مزمن، وشقاء يستوطن قلبه.

من هنا فهو وجه يأخذك لأول وهلة، تشعر فى الحال أنك يجب أن تكون مسئولا عنه، أنه ابنك الحبيب، وأنك يجب أن تعمل بكل وسيلة لإدخال السعادة إلى قلبه والاحتفاظ له بهذه الابتسامة المشرقة.

لهذا لم يكن غريبا أن جميع الناس، كبارًا وصغارًا، رجالاً ونساءً، أحبوا عبد الحليم حافظ حبا استثنائيا. ذلك أنه ـ عبد الحليم ـ لم يكن بالنسبة للجميع مجرد مطرب ينعش عواطفهم، بل كان كل واحد يشعر أن عبد الحليم هو ابنه، أخوه الصغير.

على أن هذا الحب تعاظم فأصبح عبد الحليم بالنسبة للجميع شيئا أكبر، أصبح رمزا تاريخيا، أصبح ابن الشعب، الذى يغنى للشعب، غناءً يستطيع الشعب ترديده بسهولة، و يلتحمون به من أول نغمة.

عبد الحليم كان شيئا طازجا كغنائه، شيئا جديدًا كل الجدة فى كل شيء،

فى صوته، فى مشاعره، فى طريقة أدائه، فى بلاغة وجهه، فى قوامه النحيل، وقامته القصيرة، فى حديثه، فى تصريحاته الصحفية، فى أسلوب تفكيره.

الزمن آنذاك لم يكن عاديا، إنما كان إرهاصا بكل جديد. قامت فى البلاد ثورة، أزاحت الملك عن عرشه الراسخ، طردت المحتل البريطانى، ألغت الألقاب، أممت الشركات الكبرى لصالح الناس، أممت قناة السويس، وزعت الأراضى على الفلاحين، فتحت المدارس لأبناء الفقراء، سيطرت على فيضان النيل فقمقمه بسد منيع يمنع ضياع الماء.

كل هذه الأحداث كانت فى ضمير الغيب شبه مستحيل، لكن الزمن كان يرهص بها ويضع لها المقدمات المشرقة؛ ويشى بإمكانية الكثير من المستحيلات. فمادام المستحيل الأكبر قد تحقق برحيل الملك الضليل والضيق الثقيل فكل شىء بعد ذلك ممكن.

ظهور عبد الحليم حافظ فى تلك الآونة من الخمسينيات كان البشير، كان التفاؤل بعينه. إنه وجه الخير، وابتسامته الطفلية - إن على وجهه أو فى صوته - هى بشير السعد؛ وصوته ذلك الطازج الطرى الندى كالخس المحلاوى هو عنوان على هذه المرحلة الناهضة الخضراء.

أيامها الغناء فى مصر يشهد ازدهار مدرستين شابتين إحداهما عتيقة متجددة والأخرى جديدة متألقة؛ الأولى هى مدرسة الأغنية الواقعية الصرفة التى أرسى دعائمها الملحن العبقرى محمود الشريف؛ والثانية هى مدرسة الفورم المستحدثة لأشكال عصرية النابعة من موقف درامى أو المكملة لمشهد أو منظر وقد أرسى دعائمها الملحن والمطرب محمد فوزى.

تألقت الأغنية الواقعية بألحان محمود الشريف على أصوات عبد الغنى السيد ومحمد عبد المطلب وسعاد مكاوى وسعاد محمد وأحلام وعصمت عبد العليم ومحمد قنديل. أغنيات من قبيل: ع الحلوه والمره مش كنا متعاهدين؟ ويا ابو

العيون السود ياللى جمالك زين، ومين السبب فى الحب القلب واللا العين؟. . إلخ هذه الألحان التى اجتذبت محمد عبد الوهاب وسيرته فى الركب الواقعى بألحان قدمها من نفس القماشة لرجاء عبده ومحمد عبد المطلب وعبد الغنى السيد مثل: البوسطجية اشتكو من كتر مراسيلى، وآه من الشباب والهوى لعبد الغنى السيد، وغير ذلك من ألحان رددها الشارع المصرى فى جميع أنحاء مصر.

هذا وتألقت مدرسة الفورم عند محمد فوزى بألحان واقعية أيضا، غير مجنحة غير محلقة بل محملة بزخم الواقع اليومى وأصداء أصواته ولهجات أسواقه، لدرجة أن موقفا رومانسيا عريقا من أدبيات روميو وجوليت يتحول عند محمد فوزى إلى مشهد واقعى ساخر اسمه شحات الغرام أبدع صياغته الشعرية بديع خيرى وأبدع صياغته اللحنية محمد فوزى؛ ناهيك عن ألحان أخرى كثيرة جدا مثل: عوام ياللى على بحر الهوى، وتعب الهوى قلبى والحلو مش دارى، ويلك ويلك يا مشتاق، لكل لون معنى ومغنى، وغيرها وغيرها من ألحان كثيرة جدا تغنى بها محمد فوزى وغيره من أصوات كهدى سلطان وصباح وليلى مراد.

وإلى أن قامت ثورة يوليو كان كل شىء يكرس للواقع والواقعية، فى الحياة والفن على السواء. نسبة التعليم الحديث - فى مقابل التعليم الأزهرى - كانت قد ازدادت إلى حد ما فى القرى، وكان انتشار جهاز الراديو ومن قبله الجرامفون قد نشر الكثير من الوعى بالواقع فى ربوع البلاد؛ أصبحت الأخبار والتحليلات السياسية متاحة للأميين، والأحاديث فى الفن والأدب والدين والسياسة لكبار الكتاب والمفكرين والأقطاب تذاع على الملأ؛ وحتى الأحلام والطموحات لدى الشباب جرت فيها دماء الواقع والواقعية فأصبح الشباب يحلم ويفكر فى نطاق الأرض التى يقف عليها وداخل المحيط الاجتماعى المرئى.

وكان الغريب رغم ذلك أن تطل الأغنية الرومانسية بوجهها من جديد على

صوت عبد الحليم حافظ وجد مع ذلك قبولا حسنا وأصداء كبيرة بين عامة المستمعين.

ذلك أنها كانت رومانسية جديدة مشبعة برحيق الواقع المادى الملموس؛ الخيال فيها محكوم بأجنحة الواقع، وانطلاقته مدعومة بإمكانية تحقيق ما كان يبدو من قبل مستحيلا.

مجموعة الأغنيات التى ظهر بها وسطع نجمه على أضوائها كانت تشكل مرحلة من أدق المراحل فى حياته كلها. تلك هى المرحلة الموجبة، المنسوبة للملحن محمد الموجى، وتضم: صافينى مرّه وجافينى مره.. يا أبو قلب خالى مالك ومالى.. ظالم وكمان رايح تشكى لأ دا أنت كان حقك تبكى.. يا مواعدنى بكره أوعى تنسى بكره.. لايق عليك الخال ياللى الهوى خالك.. الخ.

هذه الأغنيات البديعة صنعت الأرض التى وقف عليها عبد الحليم وجسدت فى الأذهان معالم غناء جديد طازج.

الطزاجة فى الكلمات. فهذه كلمات خرجت عن القاموس المتداول فى الأغنية العاطفية الشائعة.

كانت الرومانسية القديمة التى أرسى دعائمها الشاعر أحمد رامى قد وصلت إلى نوع من التضخم والترهل العاطفى الممجوج أدى إلى انحطاط الزوق الغنائى بدرجة ملحوظة؛ فانحصرت الأغنيات كلها فى عدد من الكلمات المستهلكة يقوم كل مؤلف بإعادة ترتيبها فى نسق مختلف، حول معان مكرورة هابطة، ترسم صورة لحبيب شائه مصاب بعقدة سادية يهوى بموجبها تعذيب المحب وإذلاله وسحق كبريائه!!

كل الأغنيات أصبحت تتحدث باسم حبيب مدنف؛ يعنى مريض بالحب، يقدم فروض الطاعة والولاء، يسهر الليل بطوله يبكى ويتذلل، ويفرش الأرض بدموعه، والمقصود بالحب يسوق الدلال ولا يبالى. بات الحب قرينا للهوان،

وانعدام الكرامة، وضياع العزة. وكانت عبارة: (عِزة جمالك فين من غير دليل يهواك) التى وردت فى إحدى أغنيات رامى لأم كلثوم تعتبر تلخيصا لعصر كامل من الغناء المنحط.

فى ذلك المناخ الشائه انتشرت أغنيات فريد الأطرش التى كانت هى الأخرى ـ فى معظمها للأمانة ـ وجها آخر للحب الشائه والمعانى السقيمة؛ فهو يحب من غير أمل؛ ويتعذب لمجرد العذاب!ولا يجد سلواه فى الحب بل فى ممارسة العذاب نفسه!.. حتى بعض الأغنيات ذات الكلمات المشرقة التى كتبها مأمون الشناوى مثل أغنية الربيع وأغنية أول همسة، وأغنية بيرم التونسى: هلت ليالى حلوه وهنية؛ حتى هذه الأغنيات خضعت فى النهاية لأداء فريد الأطرش، ذلك الأداء الرومانسى المترهل، الذى يضخم النغم ويضخم الأداء معا فكأنه يبكى بكاءً حارًا يقطع تيار القلوب دون مبرر منطقى مفهوم.

لم ينج من هذه الموجة الطاحنة من الغناء المتدنى سوى أغنيات محمد عبد الوهاب ذات المستوى الراقى، خاصة تلك القصائد التى كتبها على محمود طه وأحمد شوقى ومحمود حسن إسماعيل. كان عبد الوهاب ذكيا جدًا فى اختيار الكلمات؛ وكانت ألحانه متسقة مع المعانى، فلا يحمل المفردات أكثر مما تحتمل؛ يكفيه إبراز محتوياتها من المعانى والدلالات العاطفية والاجتماعية بنوع من التعبير الموسيقى استقاه من منجزات سيد درويش التعبيرية غير أنه لم يكن يتنازل عن الطرب مطلقا، فالطرب عنده هدف فى حد ذاته؛ وهو هدف مشروع طالما أن الملحن يقصد بالطرب إنعاش الأفئدة وملئَها بالبهجة وحب الحياة وحب الجمال. كما أن عبد الوهاب تميز بأنه فنان سليم المشاعر، على قدر كبير من الوعى بالموسيقى ولديه قدر كبير أيضا من الثقافة العامة. وبحكم احتكاكه بالطبقات الأرستقراطية المتذوقة للفنون والثقافات تهذبت حاشيته وتعلم كيف يتحكم فى مشاعره أثناء التلحين فلا يتركها تتدفق كيفما اتفق بمجرد أن يلمسه سحر النغم. تعلم أن التوفيق فى التلحين والأداء لابد أن يسبقه توفيق فى ضبط الأعصاب وضبط النفس. قال أستاذنا يحى حقى: اضبط صوتك تضبط

رأيك؛ ويقصد بهذه العبارة أن الإنسان حين يضبط صوته عند التحدث فإن صوته حينئذ سيعبر عن الرأى بوضوح وعدم انفلات. وكان عبد الوهاب يضبط أوتاره على قدر ما فى الكلمات من دلالات، ويضبط مشاعره على قدر ما فى النغم من شجن، ويضبط صوته على قدر ما فى الشجن من تأثير؛ وهكذا كان منضبطا فى ألحانه وفى أدائه حتى وهو يتسلطن بالموال. ومنه تعلم عبد الحليم حافظ هذه الخصيصة فى الأداء؛ فكان بارعا فى ضبط صوته على قدر ما فى اللحن من محتوى نغمى، ويضبط مشاعره على قدر ما فى النغم من محتوى عاطفى.

لو حسبناها نظريا فستكتشف أنه لم يكن مقدرًا لعبد الحليم أن ينجح فى عصر احتشد فيه الأثير بعشرات الأصوات الشعبية الكاسحة؛ ففضلا عن عبد الوهاب وأم كلثوم كان هناك فريد الأطرش ومحمد فوزى وإبراهيم حموده ومحمد قنديل وعبد الغنى السيد وعبد العزيز محمود وكارم محمود ومحمد عبد المطلب وعبده السروجى وعباس البليدى وسعاد محمد ونجاح سلام وسعاد مكاوى وصباح وهدى سلطان وفتحية أحمد ونازك ونجاة على وأحلام ورجاء عبده ولورد كاش ومحمد أمين وجلال حرب وغيرهم.

فكيف نجح عبد الحليم فى أن يشق لنفسه طريقا بين كل هؤلاء فى زمن قياسى، وأن يتميز، وأن يصبح بين عشية وضحاها ـ خاصة بعد أغنية على قد الشوق لكمال الطويل ـ مطرب الجميع فى مصر من أقصاها إلى أقصاها؛ الجميع يردد ألحانه وينتظرها بفارغ الصبر ويطلبها بإلحاح فى برامج الراديو؟..

الأسباب كثيرة وواضحة.

أهم هذه الأسباب فى تقديرى هو عنصر الطزاجة كما سبق القول، فالكلمات جديدة ـ مودرن ـ والألحان حديثة هى الأخرى، موجزة، غير مترهلة، تتفق وإيقاع العصر السريع، لا تتطلب مجهودا فى الاستماع، ليس من الضرورى أن يتفرغ المستمع للإنصات حيث تجبره الألحان القديمة على

الاستسلام لطغيان الترهل العاطفى والموسيقى حتى تتبعثر مشاعره وتتفكك أعصابه وقد يبكى ويتشنج وقد يفقد الرغبة فى العمل. المستمع هنا يستمع ويعمل فى آن معا، بل إن الأغنية نفسها تشحنه بطاقة عملية إذ هى تفرغ نفسه من التوترات الطفيلية وتفسح المجال للتوترات الإيجابية الباعثة على حب الحياة وتذوق الجمال، الباعثة أيضا على الصفاء والسلام الروحى، والتركيز، والتفتح.

ومن أهم الأسباب أيضا أن الأغنية العاطفية الشائهة، التائهة فى بحر من العذاب والبكاء والسهر كانت قد وجدت استجابة جماهيرية عريضة بحكم اتفاقها مع روح الحزن والتشاؤم والانكسار السائدة فى المجتمع منذ أن فشلت ثورة عرابى وفشلت ثورة ١٩١٩ وبقى الاحتلال جاثما على صدر البلاد يستنزف خيرها ودماء أبنائها، ناهيك عما يستلبه القصر الملكى وأذنابه من الإقطاعيين وأثرياء الحرب. كان الشعب ميالاً للحزن، مستعدا للانفجار فى البكاء لدى أدنى استثارة لمشاعره. وكان يشعر أن مثل هذه الأغنيات الملتاعة - ابتداء من أدوار محمد عثمان وأضرابه وصوّلا إلى فريد الأطرش - تبكى نيابة عنه، وتدعوه للمشاركة فى البكاء.

ولقد اختلف الأمر مع عبد الحليم حافظ. فهو أولا وقبل كل شىء صاحب صوت ضاحك متفائل مشرق، بسيط، ناعم كالحرير، صافى النبرة، صادق المشاعر، مقتصد فى التزويق والإبهار، يتمتع بمصداقية فطرية؛ يصدقه المستمع لأول وهلة؛ فإذا قال: أحبك، فإن نطقه تجسيد لمعنى الحب فعلا، وإذا أشار إلى الحزن فالحزن واضح ومؤثر، أو إلى الفرح فالفرح طاغ ومؤثر أيضا.

مع صوت عبد الحليم كانت رياح التغيير الشامل تهب من جميع الجهات على الأجيال الطالعة تملؤها بروح التفاؤل والثقة فى غد مشرق ترتفع فيه الأبنية والرايات الخفاقة.

أصبح الشعب فى احتياج للمرح، والفرح بأثر رجعى. تراجع - إلى حد

كبير ـ رغبته فى البكاء. قَلَّ استعداده للتشاؤم؛ وكان صوت عبد الحليم هو التمثيل الغنائى لتلك الحالة الفريدة فى تاريخ مصر المعاصر.

إضافة إلى ذلك فإن أنماط الحياة كانت قد شهدت تغيرات كثيرة، حيث كثرت المصانع، وكثرت الجامعات والمدارس والمعاهد، وعرف المجتمع نوعيات جديدة من الوظائف والمهام؛ وظهرت طبقات جديدة وطوائف جديدة من أبناء الشعب حظيت بقدر كبير من التعليم ورهافة المشاعر وسلامة الذوق وامتلأت بالرفض للأنماط الغنائية القديمة ذات الصوت الزاعق الباعث على الشوشرة والتشوش والأوهام العاطفية؛ أصبحوا أميل إلى الصدق والبساطة.

ولا ننسى أن منطق الحب قد أصبح يجد فى المجتمع بجميع طبقاته ومستوياته آذانا صاغية. لم يعد الكلام فى الحب مصحوبا بالخجل أو المروق؛ بل أصبح مشروعا، وأصبحت الفتاة لا تجد حرجا من الكلام فى الحب؛ وهناك أدباء يقيمون للحب أبنية ومشاتل فى روايات وقصص وأشعار يتداولها القراء فى مجلات سيارة.

يضاف إلى كل ذلك ذكاء عبد الحليم نفسه، ابتداء من اختياره رئيسا لمجلس إدارته ممثلا فى مجدى العمروسى ذلك الإدارجى النابه، وصولا إلى ذكائه فى اختيار الكلمات وتوجيه المؤلفين نحو مناطق موضوعية غير مطروقة؛ فأصبح ينتقل من مرحلة متطورة إلى مرحلة أكثر تطوراً، من سمير محبوب ومحمد الموجى إلى مرسى جميل عزيز وكمال الطويل إلى محمد حمزه وبليغ حمدى إلى حسين السيد وعبد الوهاب ثم عودة إلى الموجى بشعراء جدد. ومن يتعرض بالدراسة لعبد الحليم سيتوقف كثيرا أمام مراحل متعددة لكل ملحن على حدة، فالموجى وحده ـ على سبيل المثال ـ له معه أكثر من مرحلة، فمرحلة صافينى مرة وأخواتها تصل إلى ذروة عالية فى مرحلة حبك نار وجبار ومغرور ـ (أخطأنا فى حلقة كمال الطويل بذكر هذه الأغنية الأخيرة منسوبة له)

ـ والليالى. وهذه المرحلة بدورها تصل إلى ذروة أعلى فى رسالة من تحت الماء وقارئة الفنجان ويا مالكا قلبى وكامل الأوصاف. نفس الملاحظة تنطبق على كل من عبد الوهاب وكمال الطويل وبليغ حمدى ومنير مراد.

وحينما غنى عبد الحليم حافظ أغنياته الوطنية لم يكن بوقا للثورة كما يزعم الزاعمون؛ إنما كان يغنى للحلم الشعبى الأخضر، الحلم الذى طالما تمنى الجميع أن يكتمل. وإذا كانت المناسبة التى أرهصت بتلك الأغنيات قد انتهت فإن الأغنيات نفسها لم تنته، ولن تنتهى؛ إنما ستظل إلى ما لا نهاية تبعث الحلم من مرقده، وتبث فى الأفئدة رغبة مشبوبة نحو اكتماله.

❑ ❑ ❑



باب الفضة

* شادى عبد السلام: البنا
* رشدى أباظة: الفتى
* شكرى سرحان: ابن النيل



شادى عبد السلام

البنّا

نَقْشٌ على جدار معبد فرعونى؛ بعثه شعاع من فجر الضمير الطالع على ضفتى الوادى منذ ما قبل التاريخ، والباقى فى الأبد حتى بعد نهاية التاريخ. لا بأس أن يرتدى الملابس الإفرنجية الحديثة من بذلة وياقة ورباط عنق؛ فهذا الزى هو محض لغة عصرية يتعامل بها مع الزمن الراهن لا أزيد ولا أقل؛ لكنها أبدا لا تخفى ما تحتها من زى مصرى قديم.

سمت يصافح العين ويسلم عليها بحرارة؛ وسواء كانت العين تعرف هذا الشخص أو لا تعرفه فإنها تدرك لأول وهلة أنها وقعت على شىء ثمين. هى نفس الرعشة لنفس الفرحة التى تشمل أعطافنا حين تقع أعيننا على تمثال مصرى قديم، أصلى، غير مقلد، فنروح نمعن فيه النظر بدقة فاحصة؛ نحاول أن نختبر فى ملامحه رحلة الزمن القديم من البداوة إلى الحضارة إلى الخلود؛ نحاول الوقوف على ذلك السر الخطير الكامن فى هذه الملامح الناطقة؛ وكيف استطاع أزميل النحات أن يبث الحياة فى الجرانيت والبازلت والنحاس والذهب والخشب وأن يستكشف الروحانية فى الجماد فيسعى إلى تشخيصها فى ملامح إنسانية تتدفق بالحركة والحيوية.

لابد للعين أن تتوقف أما هذا الكيان الإنسانى الجذاب لتتأمله محاولة معرفة من يكون وما هويته. السمت العام سمت فنان عبقرى رغم نفيه القاطع لكل المظاهر التقليدية البالية التى التصقت - ظلما - بالعباقرة من شعر منكوش وهندام متهدل وشرود وبريق فى العينين.

أبدا ليس فيه أى شىء من هذا؛ إنما هو مجرد من كل المظاهر الشاذة ومع ذلك هو متفرد وغير تقليدى حتى فى ملابسه التقليدية. ولكن ثمة سر فى تكوينه البدنى والنفسى والثقافى والاجتماعى ينطبع على سمته العام فيلفت النظر بقوة جاذبة. لعله ذلك الصفاء المشع فى صفحة وجهه وهو صفاء قوى جعله يبدو كروح نورانية طائرة فى الفضاء. لعله ذلك التناسق البديع فى تكوينه البدنى، من قوام سمهرى غاية فى الرشاقة والتوازن، إلى أطراف سرحة، وأصابع طويلة كأعواد الجريد، وخطو هيِّن رقيق كخطو القط السيامى، ورصانة فى اللفتات والإيماءات والإشارات، وصوت كصوت الناى عند الهدوء وصوت الأرغن عند الانفعال.

الوجه مشكاة، يكاد زيتها - دمه - يضىء حتى ولو لم تمسسه نار؛ فحرارة قلبه كفيلة بإضاءة البرِّ كله. شعر قصير كثيف مصفف مضموم كأنه منسوج كفروة السجادة، محرود عند الفودين حردة تشبه سن القلم البسط الذى كانت بوصاته توزع علينا فى المدارس لنكتب بها الخط الثلث والرقعة والنسخ والكوفى. أذنان طويلتان أشبه بفيونكة الشعر. جبهة تشبه المخدة الصغيرة، محصورة بين شعر كثيف من ثلاث جهات من الجانبين ومن فوق، أما من أسفل فبشعر الحاجبين الرفيعين الطويلين فكأنهما خياطة المخدة المطرزة بالفراء. خلف المنظار الطبى، عينان مجهدتان كليلتان تستمدان قوة الإبصار من قوة البصيرة. أنف طويل كبير المنخرين يبدو أسفله كقدم سرير توت عنخ آمون. حنك واسع، شهوانى، ممتلىء الشفتين.

هذا الوجه على هذا القوام الناحل يبدو رغم الملابس العصرية كأنه أحد الأمراء الفراعنة.

لا غرو فإنه مخرج سينمائى مصرى عشق تاريخ أجداده الفراعنة حتى الثمالة، واسمه شادى عبد السلام.

ولد شادى عبد السلام فى مدينة الإسكندرية هذا صحيح، وتعلم فى كلية فيكتوريا فحصل منها على التوجيهية ثم سافر إلى انجلترا ليدرس التاريخ والفلسفة ثم عاد ليلتحق بكلية الفنون الجميلة ليتخرج فيها مهندسا معماريا هذا صحيح أيضا.

لكن الأصح من ذلك أن هويته الصعيدية لم تفارقه منذ مولده حتى آخر لحظة فى حياته.

هو فى الأصل من مدينة المنيا عروس الصعيد. ولمدينة المنيا تأثير كبير جدا فى تكوينه الفنى، وفى اتجاهه الفنى للتاريخ الفرعونى.

فى حديث له مع الناقد السينمائى الراحل سامى السلامونى يقول: لقد تأثرت بالمنيا تأثرا قويا، فكل إجازاتى أقضيها هناك، بل إن المنيا مازالت موجودة وبقوة حتى الآن فى بيتنا فى القاهرة رغم أى تغيير فى الملابس أو اللغة أو السلوك، وأقاربى كانوا يجيئون دائما أو كنا نذهب نحن إليهم؛ بل إن كثيرين منهم يعيشون الآن فى القاهرة ولكنهم مازالوا يحتفظون بجذورهم الصعيدية هذه، بالضبط كما كانت مصر تحتفظ بشخصيتها تحت أى استعمار وفى مواجهته؛ ومازال سلوك العائلة هو الذى يحكمنا جميعا؛ فهذه أشياء لا تختفى بسهولة.

جذوره المنياوية ربطته فى أرض التاريخ المصرى القديم بأوتاد راسخة. وحينما قرر أن يهجر عمارة الطوب والأسمنت إلى المعمار الفنى الصرف فى حقل السينما كان ذلك نابعا من مشاعر فياضة بالجمال، وإحساس قوى بالجماليات الكامنة فى الطبيعة وفى الناس وفى الأشياء. وكان إحساسه بالجمال قد اغترف من النبع الفياض لجماليات الحضارة. الفرعونية الأصيلة سواء فى المعمار أو فى النحت أو فى النقش أو فى النظم الإدارية أو فى النزعة الإنسانية التى انبثق منها ـ لأول مرة ـ فجر التاريخ على الكرة الأرضية.

دارس فن العمارة، الذى طالما حلم بتخطيط المدن والمنشآت أصابته الفوضى المعمارية السائدة فى بلادنا بإحباط شديد. لقد ضاعت هويتنا المعمارية، فرعونية كانت أو قبطية أو إسلامية، سحقتها الطرز المعمارية المستوردة من بلاد تختلف عن بلادنا من حيث المناخ والمزاج ونمط الحياة؛ فالعمائر التى صممت لبلاد جليدية، أو لبلاد صناعية، لا تصلح لبلادنا؛ مع ذلك فقد هجرنا طرزنا المعمارية المناسبة لنا والنابعة من طبيعة البيئة فأصبحنا نسكن فى علب من الأسمنت؛ وقتلت العشوائية مدننا صيرتها نسخا بالكربون من بعضها البعض.

على أن عاشق المعمار، الباحث عن هويتنا القومية المعمارية، كان يحلم بالوجه الآخر للهندسة المعمارية، الوجه الفنى الخالص. يقول: ولقد كنت حتى قبل دخول الفنون الجميلة أريد العمل بالمسرح أو السينما؛ ولكن لم تكن هناك مدارس ولا معاهد؛ واخترت المسرح فى البداية لأننى كنت أتصور وأنا صغير أنه سهل؛ بينما كانت السينما شيئا مخيفا بالنسبة لى؛ يحتكره عدد قليل من الناس أغلبهم تجار فى سوق ينصب فى النهاية فى بيروت... ووجدت أن الوقت يمر بى وأنا فى هذه الحيرة فدخلت الفنون الجميلة لأدرس العمارة التى كنت أعتقد أنها أساس الفنون الأصلية كلها فهى تمنحك الوعى بالبناء سواء بالطوب أو بالدراما فهى تجعل نظرية البناء واضحة أمامك كيف يمكنك تركيب هذا على ذاك.

السينما بالنسبة له ـ إذن ـ كانت حلما. ولا شك أن دراسته للعمارة قد أفادته فى البناء الدرامى؛ كما أن دراسته للتاريخ وللفلسفة قد أفادته فى فهم حقيقة التاريخ وفلسفة التاريخ وفلسفة الفن كذلك. وكان إحساسه بالتاريخ هو الباب السالك، الذى دخل منه إلى حقل السينما، ليترك بصمة فذة فى تاريخ السينما المصرية لم تتكرر حتى الآن رغم كثرة المخرجين الواعدين؛ فيهم من قدم العديد من الأفلام الناجحة محليا؛ ولكن ليس فيهم من اخترق الحدود الإقليمية إلى العالم المتقدم سينمائيا، ليُحدث دويا هائلا بين أساطين السينما العالمية، ويحصد العديد من الجوائز العالمية الثمينة المرموقة فى أشهر قليلة،

ويضع مصر على خريطة الإبداع السينمائى العالمى كبلد حضارى عظيم ظل غائبا لسنوات طويلة عن المشاركة الفعالة فى الإبداع العالمى المرموق خاصة مجالى الأدب والسينما. فعل شادى عبد السلام كل ذلك بفيلم واحد هو فيلم المومياء الذى حقق شهرة عالمية مدوية نظر للمستوى الفنى الرفيع الذى يقدمه.

ربما كان شادى عبد السلام حالة فريدة فى التاريخ؛ فهذه ـ تقريبا أول مرة يحقق الفنان فيها حضورا طاغيا قويا بعمل فنى واحد يجوب أقطار المعمورة من أقصاها إلى أقصاها، ويحقق المعادلة الصعبة فى الفن؛ ألا وهى الاحتفاظ بالقيمة الفنية العالية مع إمكانية الوصول إلى جميع الأفهام على جميع المستويات الثقافية والبيئية دون إشكاليات من أى نوع. ولقد علمت أن الأجانب الذين شاهدوا هذا الفيلم لم يكن أحد منهم يعنى بقراءة الترجمة على الشاشة إلا فى أحيانا قليلة جدا، ربما للاستيثاق من اسم أو رقم أو تاريخ؛ وفيما عدا ذلك فإن الصورة الفنية كانت من البلاغة والثراء بدرجة لا تحتاج إلى شروح أو هوامش أو حتى ترجمة للحوار.

بفيلم واحد أصبح شادى عبد السلام واحد من مجموعة مخرجى العالم تعد على أصابع اليدين؛ فى حين قدم بعضهم ـ من أبناء جيله والجيل السابق والجيل اللاحق ـ أفلاما كثيرة فلم يحققوا إلا ـ بالكاد ـ مكانة محلية رغم أن العين الفاحصة لا تخطىء مواهبهم وتميز بعضهم؛ ومنهم من درس السينما فى معاهد عالمية واحتك بالعمل السينمائى العالمى فى معامله واستديوهاته. ترى ما هو السر فى أن يحقق شادى عبد السلام هذه المكانة العالمية المرموقة وبفيلم واحد؟!..

السر غاية فى البساطة لو كنتم تعلمون، وهو سر يحتوى على عدة عناصر مهمة جدا فى العمل الفنى؛ أولها الاستعداد الثقافى الهائل بالإضافة إلى الموهبة الفطرية. وليس المقصود بالثقافة هنا الثقافة الفنية وحدها بل الثقافة بوجه عام بمعنى أن يكون الفنان على وعى بعلوم كثيرة كالتاريخ والفلسفة والأدب والعمارة والميثولوجيا والفولكلور والاجتماع وما إلى ذلك؛ ولا شك

أن شادى كان على وعى حقيقى بكل هذا. ثانى هذه العناصر هو الصدق مع النفس، وهوقرين الصدق مع الموضوع؛ فالفنان لايتطفل على بيئة لايعرفها جيدا، أو موضوع لم يعايشه معايشة دقيقة كاملة، أو ناس لا يعرفهم. الفنان الصادق المحترم هو من لا يقتحم عالما غريبا عليه أو تفصله عنه بعض حواجز ولو ضئيلة لأنه حينئذ سيمتاح من فراغ وسيضطر للكذب على نفسه وعلينا؛ ولا شك أن شادى عبد السلام كان عميق الإحساس بموضوعه، يمتلىء بحقائقه الموضوعية والإنسانية يمسك بين يديه بقضية كبيرة لها جذور وأصداء لدى كافة البشر بوجه عام ولدى المصريين بوجه خاص. ثالث هذه العناصر هو التمهل فى العمل، والصبر على البذرة الفنية حتى تنضج على نار هادئة، وعلى التجربة حتى تتفتح أعضاؤها وتتفتق عن جوانبها الخفية التى هى فى الأساس موضوع الفن وزاده ومتاعه، ولا نشك أن شادى كان يتصف بهذه الصفات، فقد استغرقت كتابة سيناريو المومياء حوالى ثلاث سنوات، كما استغرقت كتابة سيناريو إخناتون حوالى نفس المدة أو أزيد؛ لأنه لم يكتب بإحساس المحترف المجبول على سرعة الإنتاج وكثرته وتنوعه؛ بل بإحساس البناء، المعمارى الذى تعلم من فن العمارة وعلمها وعليه أن يلتزم بخطوط لا يستطيع الخروج عليها. من هنا فإن أوضح عنصر فى فيلم المومياء هو قوة ابناء، المعمار الفنى؛ حيث يبدو الفيلم كعامود من أعمدة معبد الكرنك، كأنه كتلة واحدة رغم أنه ربما كان من كتل عديدة.

ثمة عامل آخر وراء هذا النجاح الساحق؛ ذلك هو أن شادى عبد السلام فنان شامل؛ هو المصمم والمنفذ، المهندس والبنَّاء معا. هو صاحب كل صغيرة وكبيرة فى الفيلم من أوله إلى آخره؛ ولذلك لم يكن غريبا أن يقدم الفيلم رؤية فنية متكاملة الأبعاد مدروسة بعناية فائقة. هى رؤية فنية للتاريخ، كَابَدَ الفنان عناصرها ومكوناتها مكابدة حقيقية تفوق مكابدة الأم فى الحمل والولادة وممارسة الأمومة، وتقترب من مكابدات الصوفية ومجاهداتهم بما يفرضونه على أنفسهم من زهد وحرمان وأوراد وذوبان فى الذات الإلهية.

حين تعلم أن شادى عبد السلام هو صاحب فكرة الفيلم التى افتتح بها أرضا بكرا فى السينما المصرية والعالمية لم تكن مطروقة من قبل بهذا الوعى والتفتح والصدق؛ وأنه كاتب السيناريو، ومصمم ديكوراته، ومناظره، ومصمم الملابس؛ وأنه قام ـ بيديه ـ برسم جميع لقطات الفيلم لقطة لقطة على لوحات من الورق تنضح بما فى داخله من مشاعر طموحة، وأنه قام بإخراج الفيلم وتصويره بنفسه محققا ما سبق أن رسمه على الورق.. حين نعلم كل هذا نوقن أننا أمام صوفى بكل المعانى يكابد الفن ويحاول الذوبان التام فى العمل الفنى بنفس القدسية والجلال عند الصوفى الذى يحاول الذوبان فى الذات الإلهية.

ذلك هو الفرعونى المعاصر، الذى اقتدى بمنهج أجداده الأوائل، فقد كان المصرى القديم جدا ـ قبل اكتشاف الزراعة ـ يبدأ يومه بالتخطيط لصيد ثمين يقتات منه، ويبدأ بأن يرسم نفسه ـ بالقلم أو بالفرشاة أو بالأزميل ـ وهو يمارس الصيد؛ فإن كان يطمح فى غزال فإنه يرسم نفسه فى مناظر متعددة تبين كيف يتمكن من اصطياد الغزال؛ إنه برسم طموحه، يحوله إلى واقع قبل حدوثه فى الواقع، وبذلك يكون قد ضرب عصفورين بحجر واحد: رسم خطة الصيد واستوعبها ودرس تفاصيلها، وفى نفس الوقت استمد منها الثقة فى أنه عائد بالصيد لا محالة. ومن هنا فقد كان يشعل النار تحت القدر قبل خروجه للصيد؛ ثقة منه أنه لابد أن يصطاد، ويصطاد ما حلم به؛ لأنه لابديل أمامه.

قلنا آنفا إن التاريخ كان هو الباب الواسع الذى دخل منه شادى عبد السلام إلى الحقل السينمائى. والآن نقول كيف دخل؛ لقد دخل مصمما للديكور والملابس لأفلام تاريخية صعبة، مثل أفلام: (وا إسلاماه) و (وألمظ وعبده الحامولى)، (أمير الدهاء)، (شفيقة القبطية) (رابعة العدوية)، وغيرها من أفلام تاريخية لولا ديكوراته وتصميماته لملابسها ما لقيت حظا من المصداقية والنجاح. لقد ساهمت ديكوراته وملابسه وهندسة مناظره أكبر دور فى البناء الفنى لتلك الأفلام التى سنظل نستمتع بمشاهدتها لأعوام طويلة قادمة. وإن من

يشاهد تصميماته لملابس بعض هذه الأفلام ـ ولحسن الحظ فقد نشرتها مجلة القاهرة فى عددها الخاص عن شادى عبد السلام ـ لابد أن تملأه البهجة لدقة التصميم وتناسق الألوان وتطابق خطوطها وطرزها مع الواقع التاريخى رغم أنه استقاها من عديد المصادر ولعب خياله دورا كبيرا فى استكمال بعض صورها الناقصة. إن هذه التصميمات وهى مرسومة باليد فوق أجساد شخصياتها لهى لوحات فنية يجب أن توضع، إن لم يكن فى متحف خاص به، فعلى الأقل فى متاحف عامة، كما يجب أن نقوم بتدريسها لطلاب أكاديمية الفنون، ليتعلموا كيف يستطيع مصمم الملابس أو المناظر أو كليهما معا أن يعطى تفاصيل عصر كامل وأنه فى الواقع يقوم بتصوير بيئة تاريخية كاملة يعيشها المتلقى كأنه أحد أبنائها مقيم فى عصرها.

حق للمخرج السينمائى العالمى روسيلليني أن يكلفه برسم مناظر وملابس فيلم الحضارة الذى أخرجه وللمخرج كالفالير وفيتش أن يكلفه برسم مناظر وملابس فيلم الفرعون.

إن الديكور والملابس والآلات والأشياء كل ذلك يقوم بالأداء التمثيلى عند شادى عبد السلام: مصافرة الباخرة، النخلة، المياه، التماثيل، النقوش، الموائد كل ذلك يشارك فى الأداء بوعى مذهل كأن المخرج العبقرى قد وضع عقله وروحه فى الجماد والحيوان وأخضعها جميعا لقيادته.

والتاريخ عند شادى عبد السلام ليس هو الماضى الذى نرحل إليه أو نستدعيه إلى عصرنا.

إنما التاريخ عنده هو العمود الفقرى لجسد الحاضر الراهن، هو عصب الحياة، والأساس الذى يبنى عليه الحاضر والمستقبل. هو روح الحياة فى العصر الراهن. ولربما كان هو الحياة نفسها وقد اختلفت الأشكال والأزياء وبعض التفاصيل.

وفى لجأ إلى شىء من الإغراب فى فيلم المومياء درءًا لعنصر التشويق التقليدى فى الأفلام البوليسية التى تقوم على مطاردة اللصوص والقتلة. لجأ إلى

الإغراب لينفى الواقعية التقليدية عن فيلم المومياء حتى يصرف حدس المشاهد عن التوقعات المتوقعة بالنسبة للمواقف المشابهة فى أفلام سابقة؛ وذلك لكى ينبه المشاهد إلى أنه أمام موضوع أكبر من هذه القصة البوليسية الممثلة فى سرقة الآثار وما ينتج عنها من مطاردة للصوص؛ إنما القضية الكبرى هى عملية التلاقى والاتحاد بين قطرى الوادى، بين زمنين متباعدين، عصرين متباينين، التاريخ واللحظة الراهنة.

ومما له دلالته فى فيلم المومياء أن شادى كتبه فى العام السابع والستين عام النكسة، كتأكيد على جوهر الشخصية المصرية، كنوع من المقاومة؛ كأنه يعيد تجميع الشخصية المصرية المبعثرة ليردها إلى روحها القومية الباقية أبدا فى الوادى الأخضر، والتى كثيرا ما ينفصل عنها الجسد أو تنفصل هى عن الجسد فى لحظات التشتت والفرقة الناتجة عن الاحتلالات الأجنبية والحروب وتسلط الحكومات الغاشمة، إنها فكرة الروح عند المصرى القديم، يعدُّ لها نفسه بكامل استعدادته لكى تتعرف عليه فى الدار الآخرة لحظة البعث.. فكأنما فيلم المومياء كان بعثا جديدا لروح مصر فى الفن وفى الحياة معا. إن روح شادى عبد السلام هى روح مصر، ستظل دائما أبدا تُشرق فى نفوس الأجيال، فتورق وتعطى ثمرا جديدا مختلف الألوان.



رشــدى أباظــة

الفتـــى

تبارك الخلاق فيما خلق..

هذا هو الشاطر حسن بطل فيلق هائل من الحواديت المصرية خاض على متنها معارك خارقة ينهزم فى أقلها أعتى البشر فى سبيل إنقاذ ست الحسن والجمال.

حلاوة الوجه تنتمى إلى الحواديت..

على شكل القلب وجهه؛ ويبدو مثل كأس من المرمر النقى. تاج من العشب فوق الرأس لا يحتاج لأى تنسيق يدوى، من الفودين إلى مقدمة الرأس مطبوع على الاتساق.

جبهة كالتفاحة الناضجة موضوعة على طبق يحيط بها عنقود من العنب الأسمر، ينساب من التفاحة أنف طويل سرح ذو شخصية بارزة كسكين مائدة من الذهب عانقه الضوء فألقى بظله الخفيف على هيئة حاجبين نافرين إلى أعلى.

يستقر الأنف كمقبض السكين على تخوم حنك كفوطة المائدة المطبقة وقد ظهر عليها شارب كوشى من الخيوط الحريرية مشغول بإبرة التطريز؛ حتى لتبدو الشفتان كانعكاس لأوراق ورد مختف فى تطبيقة الفوطة.

ذقن كجوافاية بلدية من حدائق حلوان؛ تبدو فى اتصالها بالحنك الواسع رمزا للشهوانية والبوهيمية.

رقبة قصيرة عتلاء؛ فكأنها مجرد قاعدة يستقر عليها هذا الوجه الجميل التحفة الربانية.

جمال الوجه مقرون بجمال الجسد؛ قامة فارعة كبرج القاهرة، عريض الكتفين بارز الصدر كمصارع محترف، كبطل من أبطال كمال الأجسام لم يعد يأبه بقوته أو كمال جسده.

ذلك أن هذا الجسد العملاق الضخم قد نما واكتمل وخبأ فى أعطافه نفسية طفل صغير احتفظت بصفائها ونقاء سريرتها. هاهوذا يمشى فى تواضع كواحد من عامة الناس لا خيلاء ولا زهو ولا اعتداد بالنفس.

صوت رجولى خشن؛ ينم عن حنجرة قوية عريضة غنية بالأوتار لكنه حين يتكلم يبدو صوته كأنه الصمام الذى يتحكم فى قوة هدير هذه الحنجرة. إنه صوت هرمى الإيقاع؛ قاعدة عريضة تظهر فى القرارات الصوتية، وقمة مدببة تبدو فى الجوابات العالية. وهو صوت مؤثر فى قراراته وجواباته؛ لكنه أكثر تأثيرا فى القرارات؛ وهذا مناسب تماما للتمثيل السينمائى وقد لا يكون مناسبا للتمثيل المسرحى، فالممثل فى السينما ليس محتاجا للصياح فى حين يحتاج التمثيل المسرحى إلى صوت صداح يسيطر على صالة العرض ويصل إلى أبعد المقاعد.

فى أوائل الخمسينيات ونحن صبية صغار فى القرية كان شيئا طريفا وربما

غريبا أن يكون هناك ممثل سينمائى اسمه رشدى أباظة ذلك أننا اعتدنا سماع اسم الأباظية مقرونا بالعمل السياسى والحزبى والإدارى. فعزيز باشا أباظة كان حكمدارا لمحافظة أسيوط أو لعله كان مديرا للمديرية آنذاك. وصحيح أنه كان شاعرًا إلا أن منصبه لم يكن يغيب عن الأذهان حتى ونحن ننطق اسمه مقرونا بلقب الشاعر. وإبراهيم دسوقى أباظة كان وزيرا. ووجيه أباظة كان من الضباط الأحرار. وهناك عدد كبير من ضباط الشرطة والمديرين والحزبيين من العائلة الأباظية. على أن شعبية هذه الأسرة التى امتدت على قاعدة عريضة اكتسبتها من مندوبين لها فى الحقل الثقافى والفنى.

كان هناك فكرى أباظة أحد كبار الصحفيين من قادة الرأى العام، له مقال أسبوعى فى مجلة المصور وكتابات أخرى فى كبريات الصحف؛ وقد وصل إلى أبعد القرى من خلال جهاز الراديو حيث كان من لوامع المتحدثين فى ذاك الوقت مع طه حسين والعقاد وسليمان حزين، وحظى حديثه بشعبية كبيرة لدرجة أنه جمع أحاديثه الإذاعية فى كتاب بعنوان (فكرى أباظة فى الراديو) فنفد عن آخره.

وكان هناك عثمان أباظة وهو مخرج إذاعى كبير يعتبر من رواد الإخراج الإذاعى وله فى مكتبة الإذاعة عديد من البرامج الغنائية التى يحرص على تقديمها بصوته العريض.

وكان هناك الممثل أحمد أباظة يرحمه الله، ومعظم نشاطه كان فى الراديو ثم التليفزيون.

اسم الأباظية كان إذن مألوفا لعامة الناس عن طريق الفن والثقافة بقدر ما هو معروف عن طريق السياسة. وربما كان لكل من فكرى أباظة وعزيز أباظة الدور الأكبر فى إبراز الوجه الثقافى لهذه العائلة الكريمة. أما أن يكون من بينهم ممثل سينمائى فإن هذا كان هو الجديد اللافت للنظر؛ ربما لأنه اسم فخم

وغير مألوف فى أفيشات السينما التى اعتادت ـ واعتدنا ـ أن تحتلها أسماء من عامة الشعب مثل سرحان وشاهين والشناوى والكسار والريحانى وصدقى والمليجى وشوقى وحمامة ورشدى وغير ذلك من أسماء ربما كانت من عائلات كبيرة لكن خلفياتها غير معروفة لجماهير السينما خاصة أن هذه الجماهير العريضة كانت هى التى تغذى الشباك بل إن جمهور الترسو هو الذى ـ بفلوسه القليلة ـ بعث الحيوية والنشاط فى الحقل السينمائى مما اضطر السينمائيين إلى خطب وده بميلودرامات وقصص تخاطب اهتماماته الحياتية المباشرة.

إلا أننا كنا ندرك بالفطرة أن الزمن قد تغير، وأصبح هناك رأى عام يناصر الفنون الحديثة وعلى رأسها فن السينما وفن المسرح. فبعد أن كان فن التمثل محتقرا منبوذا من العائلات الأرستقراطية الكبيرة، وشخصية الممثل فى أنظارهم لا تعدو أن تكون شخصية «المشخصاتى» أو المهرج الهزأة الذى يضحك الناس بالمسخرة أو يبكيهم على حاله مما لا يتسق ومظهر الأبناء فى العائلات الكبيرة. . أصبح كل ذلك مدعاة للجهل والتخلف بعد أن غامر بعض أبناء البيوتات بدخول حقل التمثيل وعلى رأسهم يوسف وهبى ابن الباشا الذى احترف التمثيل فأرغم أبناء البيوتات على احترام الممثل وصنع نجومية الممثل كواحد يشار إليه بالبنان. ومن ثم لم يعد هناك محل للاعتراض من أبناء البيوتات إذا ما فكر أحدهم فى احتراف الفن.

هذه إشارة مهمة جدا فى هذا السياق لأنها تؤرخ لتطور المجتمع المصرى وصعوده من التقاليد الطبقية البدائية إلى عصر حضارى يؤمن بالثقافة ويحترم الفن والفنان. ولقد أُرغمت هذه الطبقات على احترام الفن إرغاما. بعد أن ظلت تقاوم حتى وقت قريب جدا، أعنى وقت ظهور رشدى أباظة فى النصف الثانى من أربعينيات هذا القرن، حيث لقى من أسرته معارضة شديدة؛ إلا أن

هذه المعارضة خمدت، ليس بالنجاح المبكر الذى حققه رشدى فوضع الأسرة أمام الأمر الواقع، وإنما لأن أبناء الشعب كانوا قد حققوا للفن صورة جديدة بالاحترام والتقدير من أمثال أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب ونجيب الريحانى ومحمد كريم وبركات وصلاح أبو سيف ويوسف شاهين ومحمود المليجى وفريد شوقى وفاتن حمامه وشكرى سرحان ومحسن سرحان ويحى شاهين وكمال الشناوى وعماد حمدى وزينات صدقى وعبد الفتاح القصرى وإسماعيل يس وزكى رستم وفاخر فاخر وسراج منير وغيرهم، وغيرهم ممن قام على أكتافهم فن السينما وفن المسرح وفن الراديو والتليفزيون، فجعلوا من الفن زادا شعبيا، وسلاحا للتنوير والتثقيف.

رشدى أباظة كان يمتلك كل مقومات النجم السينمائى، وعلى وجه التحديد دور الفتى الأول: القوام السمهرى، الوجه الجميل، الصوت القوى المعبر، الجاذبية الشخصية، أو ما يسمى لدى المحترفين باسم «القبول»، أى أن الجمهور يتقبل هذا الشخص بمقوماته الذاتية دون أن يلزمه بشروط. إنها موهبة الوصول إلى الناس. ومن يمتلك هذه الموهبة ينفتح الطريق أمامه.

وهناك نوعان من أصحاب هذه الموهبة ـ موهبة القبول ـ أحدهما لا يمتلك سواها، ومع ذلك يحقق نجومية كبيرة لأن الناس تتقبله كما هو دون أن تفرض عليه شروطها أو حتى شروط الفن. أما النوع الثاني فإنه يمتلك إلى هذه الموهبة موهبة التمثيل، فيصبح جديرا بالنجومية ويمكث فى الساحة زمنا طويلا بما لديه من طاقة سحرية تجعل الناس يتقبلونه فى أدوار أقل سنا من عمره، لأن إتقانه ومعايشته للدور تصرف أذهان المتلقى عن مسألة السن فى كثير من الأحيان.

إلى هذا النوع الأخير ينتمى رشدى أباظة؛ لديه موهبة القبول، وموهبة الفن، فهو ممثل، وممثل كبير جدا. موهبة التمثيل ـ لاشك ـ كانت كامنة فيه

منذ الصغر وإن لم يكتشفها فى وقت مبكر. وربما كان للجو الأسرى المحيط به دخلا فى مصادرة هذه الموهبة فى صغره. فهو ابن لأحد الضباط الكبار، وأم إيطالية مصرية المولد والنشأة. ومن الأسرة الأباظية، يعنى أنه نشأ نشأة لم توفظ فيه موهبة التمثيل، فى بيئة جادة خشنة بعض الشيء. وكان مدللا إلى حد ما، فلم يكمل تعليمه رغم التحاقه بمدارس أجنبية وإتقانه لأكثر من لغة أجنبية. وكابن لأسرة كبيرة ميسورة كان من الطبيعى أن يتجه إلى مجتمع النوادى حيث استوعبه النشاط الرياضى من رفع الأثقال إلى الملاكمة إلى المصارعة إلى كمال الأجسام؛ فكانت فرصة لأن يبنى جسده هذا البنيان القوى المتين. ولكن لأن الموهبة قدر مفروض عليه بحكم التكوين الذاتى، فقد حدث أن التقاه مخرج سينمائى لعله كمال بركات، انبهر بشكله وبنيانه الجسدى، وجاذبيته الواضحة، فعرض عليه العمل فى التمثيل الغنائى. وكان لابد أن يوافق بالطبع ضاربا بتقاليد العائلة عرض الأفق، ليس هذا فحسب وإنما لأن موهبة التمثيل كانت كامنة فيه تنتظر من يوقظها، ـ بالإضافة إلى ذلك ـ أن أبناء الشعب الذين سبقوه بالانتماء للفن دون حرج قد صنعوا واقعا فنيا قائما له بريقه وجاذبيته.

لم يدخل السينما نجما كبعض المحظوظين الذين يتم اكتشافهم لإعطائهم دور الفتى الأول خبط لزق كما حدث لعمر الشريف مثلا مع يوسف شاهين. إنما دخل السينما فى دور ما بين الكومبارس والممثل، دور صغير، تقبله الفتى بقبول حسن، وأخلص فى تقديمه على نحو كشف عن استعداده الكبير للنجومية القائمة على موهبة حقيقية أخذت ملامحها تطل من تحت ركام التقاليد شيئا فشيئا.

راقبته فى بعض مشاهد من فيلم مبكر لإسماعيل يس، حيث ظهر بشخصيته الواقعية نفسها كرياضى، حتى اسمه فيما أظن كان رشدى أيضا.

والمشاهد التى رأيته فيها كانت مجرد واحد يتقافز بتمرينات سويدية، ثم جاء البوليس وقبض عليه لأن الشقة التى تحت شقته تعرضت للسرقة. هى مشاهد قليلة وليس فيها أى محل يبرز موهبة الممثل؛ مع ذلك شعرت أن شخصية الممثل أكبر بكثير جدا من هذا الدور الصغير. وصحيح أننى شاهدته وفى خلفيتى تاريخ رشدى أباظة الممثل الكبير ولابد أن هذه الخلفية أوحت إلى بذلك وجعلته يبدو أكبر من الدور المبكر؛ إلا أننى تنبهت لهذا وتجردت قدر الإمكان من هذه الخلفية التاريخية وراقبت هذا الممثل الشاب باعتبارى أراه لأول مرة؛ فوجدت أن استعداده كان مبهرا حقا.

أذكر أننى شاهدت رشدى أباظة لأول مرة فى فيلم مع نعمية عاكف فى أواخر النصف الأول من الخمسينيات، فبهرنى شكله وأداؤه. كان ذلك فى سينما الأهلى بمدينة دمنهور وهى دار كل جمهورها من الترسو. وكان الصياح والزئير والصفير يشتد كلما ظهر رشدى أباظة فكان من الواضح أن موهبة التوصيل قد ربطته بالجماهير برابطة قوية. أيقنت أننى أمام نجم بالسليقة، ولد ليكون نجما. فعلا. هذا ممثل تكاملت فيه كل شروط الفتى الأول، وأولها وأساسها المصداقية؛ فالبطلة ستكون محقة إذا أفنت عمرها فى حب هذا الشاب، وسنلتمس لها العذر ونتعاطف معها؛ إنه لجدير بحبها.

المصداقية موهبة ثالثة يتمتع بها رشدى أباظة؛ وهى موهبة تنقص الكثيرين من النجوم.

رشدى أباظة فنان تصدقه. ومصداقيته تتزايد من عمل إلى عمل فى عديد من الأدوار المتنوعة المتباينة البيئات.

إن ما يكشف ادعاء الممثل هو اختلاف الدور الذى يمثله عن البيئة التى نش فيها وتشبع بأجوائها وتفاصيل حياتها. فنحن نتوقع أن ينجح رشدى أبا مثلا فى أدوار الأفندى بوجه عام، واحد من أبناء الذوات، من شبان النواد

مدير شركة، رئيس مجلس إدارة مؤسسة، سفير، وزير، ضابط شرطة، حكمدار، طيار، صحفى، طبيب، مهندس؛ إلى آخر هذه الأدوار التى يمكن أن يكون قد عايش نماذج كثيرة منها ولديه ذاكرة تحتفظ بملامح سلوكية من هذه البيئات المتميزة فى المجتمع. أما أن ينجح فى أدوار من بيئات من المفترض أنه لم يعايشها وليست له ذاكرة خاصة بها فهذا دليل العبقرية والموهبة.

من بين حوالى ستين فيلما كبيرا لعب بطولتها رشدى أباظة أتوقف عند مثل واحد، فيلم (صراع فى النيل) من إخراج عاطف سالم. لقد لعب فى هذا الفيلم دور مجاهد المراكبى على مركب تحمل الفخار من الصعيد إلى القاهرة. كان معه فى هذا الفيلم كل من عمر الشريف وهند رستم. أما عمر الشريف أيامها فكان تحت بؤرة الضوء بعد أن قدمه يوسف شاهين فى دور بطولى أمام سيدة الشاشة فاتن حمامه، وحظى بإعجاب الجماهير والنقاد وقامت حوله طنطنة عالية الصوت تبشر بميلاد نجم كبير؛ وكان بالفعل هكذا، فبريق العالمية كان ساطعا حقا فى عينيه. وأما هند رستم فكانت نجمة إغراء تمثل الوجه المصرى لمارلين مونرو، ولها شعبية كاسحة.. فجاء فيلم صراع فى النيل مباراة حامية الوطيس بين ثلاثة عمالقة كبار. وباستثناء دور الغازية الذى لعبته هند رستم ببراعة يبقى أن دورى كل من رشدى أباظة وعمر الشريف خارج دائرة البيئة التى يألفانها، ومطلوب منهما التفوق والإقناع، فانحصر الصراع الفنى فى المباراة الفنية بين عمر الشريف ورشدى أباظة، كلاهما يريد أن يتفوق على الآخر؛ وقد كتب النجاح فى هذه المباراة الفذة لرشدى أباظة هذا لا يعنى أن عمر الشريف لم يكن موفقا، على العكس لقد تألق فى دور «محسب» ابن صاحب المركب تألقا يحسد عليه حقا؛ ولكنه لم يكن فى قامة رشدى أباظة. إن الصعيدى ليس مجرد لسان معووج يقول يا بوى ويا خال، وليس مجرد عمامة صعيدية يرتديها الممثل مع جلباب ولاسة. ولقد ينجح الممثل فى إتقان لهجة الصعيدى بأن يستمع إلى تسجيل صوتى وينقل اللهجة ويضبطها. ولقد

ينجح الماكياج فى رسم ملامح الصعيدى الخشنة؛ ولكن هذا على نجاحه لا يقنع المتلقى أن هذا الصعيدى صعيدى بالفعل، إنما الصعيدى دراسة للشخصية وللبيئة من جميع جوانبها النفسية والاجتماعية والمعرفية. إن الصعيدى إقليم كامل، منظومة معرفيةكاملة لابد أن تنعكس على أداء الممثل فى حركاته وسكناته وإيماءاته وملامحه. وهذا ما كان عليه رشدى أباظة فى فيلم صراع فى النيل على سبيل المثال: صعيدى، ومراكبى، ولكل من الصعيدى والمراكبى تراث إنسانى سلوكى عكسه رشدى أباظة بعبقرية فذة. أما بقية أدواره فى أفلام مثل أريد حلا أو شىء فى صدرى أو السراب أو الحب الضائع أو غروب وشروق أو من أجل حفنة أولاد أو حواء على الطريق أو جريمة فى الحى الهادئ أو جناب السفير أو صغيرة على الحب أو ملاك وشيطان أو رجال فى العاصفة أو خلخال حبيبى أو فى بيتنا رجل أو وإسلاماه أو الزوجة رقم ١٣ أو لا وقت للحب أو الطريق أو لا أنام أو غيرها من الأفلام فإن الحديث عنها لا تتسع له هذه العجالة القصيرة.

❑ ❑ ❑



شكري سرحان

ابن النيل

من تسريحة الشعر المميزة، إلى الذقن المدببة قليلا، يبدو الوجه من بعيد مثل كأس الآيس كريم.

كأس من البسكويت، وطبقة الشعر متكومة فوقه بشيء من الفوضوية المنظومة فى عقد خفى، تبدو كمحلول الفاكهة المثلجة فى أعلى الكأس، تفتح الشهية، يتأهب الفم لاحتواء هذه الطبقة وهبرها هبرة بعد أخرى، لتنزل فى الحلق بردا وسلاما.

جبـهة كالشهد، كالمصباح الكهربى المصنفر حتى لا يزغلل ضوؤه العيون..

حاجبان أسودان مرسومان بدقة هندسية بالقلم الفحم، يتقابلان مع خصلة الشعر، النافرة أبدا، فوق الجبين الوضاء؛ فكأنهما ـ الحاجبان ـ كفتا الميزان، يتوازن بينهما الضوء المنبعث من مصدرين: الجبين والعينان.

عينان ساحرتان نفاذتان، بارزتان، كخاتمين من الفضة فى كل منهما فص من حجر كريم لعله الياقوت أو اللؤلؤ أو العقيق.

عينان هما أبرز ما فى هذا الوجه المصرى الأصيل، وأبرز ما فيهما قدرتهما على التعبير، على الكلام فى صمت بليغ.

أنف كالقلم الأبنوس، الترو بن، الحميم،كيد فرشاة الرسام..

حنك واسع رقيق الشفتين، مضموم حتى وهو يتكلم؛ حتى ليبدو كأنه يتكلم بعضلات وجهه بعينيه بحاجبيه بيديه.

قوام فارع، متوازن الأعضاء، رشيق، مشدود، مرن، كأنه ملقح من جينات النخيل فجمع بين الصلابة والمرونة إذا داهمته الرياح والعواصف انحنى لها قليلا حتى تمر ويبقى جذعه راسخا فى الأرض.

يرتبط فى أذهاننا بالسينما المصرية فى أخصب وأزهى فترات تاريخها الحافل. أنجبته السينما المصرية وهى فى عز صباها، وسهرت عليه وربته وهى فى سنوات نضجها كأم رءوم حانية، وقدمته للجماهير عنوانا على عزتها وصدق أمومتها وخصوبتها وقدرتها على إنجاب الكثير من الأبناء الصالحين الواعدين.

من هنا كان شكرى سرحان مجددا لشباب السينما المصرية؛ فكان أول نجم جماهيرى يتمتع بمكانة خاصة فى قلوب الجماهير العريضة دون كل "نجوم السينما. كل واحد منهم كانت له مميزاته الخاصة وإشعاعه الخاص، وكلهم تمتع بحق النجومية من كثرة ما قدمه على الشاشة الفضية من أعمال؛ إلا أن مكانتهم فى قلوب الجماهير كانت متفاوتة وإن كانوا جميعا محبوبين يحرص الجمهور على مشاهدة أفلامهم ويستمتع بها، أما شكرى سرحان فقد كان يبدو كأنه ابن الجماهير، ابن مصر، ابن النيل.

العيون المصرية المشعة فى وجهه مأخوذة من عينى رمسيس الثانى وإخناتون ونفرتيتى وكل العيون المصرية التى بقيت على جدران المعابد وفى وجوه بقايا السلالة المصرية الأصيلة..

هذه العيون مربوطة بأنف شكرى سرحان كانت أشبه بمفتاح الحياة عند قدماء المصريين، وكانت هى مفتاح القلوب له عند المصريين المحدثين.

تلك أول رابطة بينه وبين الجماهير العريضة. فلما انفتحت له القلوب

علـى وسعها ليدخـل ويتربع صارت القلوب تكتشف فيه كـل يـوم لمسة جديـدة تؤصـل فيهـم مصريتهـم المعـاصرة وتربطـها بالتاريخ القديم.

مقومات كثيرة مكنت لشكرى سرحان فى قلوب المصريين بجميع أعمارهم وكل مستوياتهم الثقافية والاجتماعية، الكبير والصغير، الشاب والكهل، الفتى والفتاة. وإذا كان جمهور السينما يحرص على متابعة أفلام كمال الشناوى وعماد حمدى ويحى شاهين وأحمد مظهر وفريد شوقى ومحمود المليجى وصلاح ذو الفقار ورشدى أباظة وغيرهم، فإنه كان يتحمس لأفلام شكرى سرحان ويتدافع نحوها بإحساس عائلى صرف؛ تذهب العائلة كلها لرؤيته كأنه أحد أبناء الأسرة نجح وانفصل عنها لكن الروابط بقيت قوية متينة يفخرون به ويعتز بهم.

أهـم هـذه المقومـات علـى الإطـلاق هـى المصداقية التـى يتميز بها أداؤه..

كان الأداء التمثيلى فى السينما المصرية وربما لا يزال مشكلة، نشعر كأن الكاميرا تصيب الممثل بعدوى التصنع والافتعال، كأنما قد أملت عليه الكاميرا بأن يصطنع صوتا رخيما، وأن يموسق الأداء بأى شكل؛ لكنها فى نفس الوقت تصيبه بالصمم فلا يستمع لصوته ولايشعر برتابة أدائه. محنة نجوم السينما أنهم أمام الكاميرا يتكلمون بصوت مستعار، وأداء غير متحرر من الخطابة المسرحية القديمة. كذلك فإنهم يمثلون بشخصيات مستعارة؛ لا أقصد أنهم يندمجون فى أدوار الشخصيات التى يلعبونها فالواقع أن هذا لا يتم للكثرين منهم بأى درجة من التوفيق، إنما أقصد أنهم يستشعرون شخصية هلامية يمثلون بها، هى على التحديد شخصية النجم كما يتصوره كل واحد منهم، كل حسب قدرته على التصور ومدى فهمه لمعنى النجم.

الأداء عند شكرى سرحان تميز بالتلقائية، والواقعية؛ يتكلم كما يتكلم الناس فى الحياة.

الطاقة المبذولة فى الأداء ليست فى البحث عن صوت جميل رخيم يؤثر فى

الناس، بل فى البحث عن صوت الشخصية المطلوب أداؤها. كما أنها ليست تبحث عن سلوك جميل يتناسب مع وجاهة النجم بما يحفظ له كيانه الجميل فى أنظار المشاهدين حتى يبقى دائما مثالا للوجاهة والأناقة والشياكة، ليتجاوز نطاق المحبوب فى جميع فئات المجتمع ونسائه، كأنه يرشح نفسه «حبيبا» لكل من تقع عليه عينه خارج نطاق السينما. إنما طاقة شكرى سرحان الفنية مبذولة فى البحث عن سلوك الشخصية التى يؤديها كما يتصورها فى الواقع، لا فحسب ليرتدى ثوبها الحقيقى وشكلها الأصيل بل ليذوب فيها ويصبح هى بعينها لا أحد غيرها من بعيد أوقريب.

نحن الطلبة المغتربون عن قرانا من أجل التعليم فى المدينة الكبيرة التى سحقت آدميتنا ودمرت ذواتنا الفردية، كنا أقدر على اكتشاف الكذب فيمن يمثل دورنا من الممثلين.

ولكننا قد دهشنا أيما دهشة من قدرة شكرى سرحان على تجسيد هذا الدور الحميم، دور الطالب الريفى الذى جاء يتعلم فى المدينة ويسكن - مثلنا - فى بيت تملكه إحدى السيدات النهمات الشرهات، لتستحوذ على فتوته وتستنزف شبابه ثم توقعه فى حبائلها لتتزوجه بدلاً من زوجها الكهل العاجز عن إطفاء جذوة شبابها المتقدة.

دور شكرى سرحان فى فيلم (شباب امرأة) كان مرآة صادقة لجميع الطلبة الريفيين الذين يتعلمون فى المدينة، القصة من تأليف أمين يوسف غراب، وهو بدوره كاتب من الريف قطع رحلة شاقة من قريته المتاخمة لمدينة فوه؛ ليستوطن فى مدينة دمنهور ثم ينتقل إلى القاهرة كاتبا مشهورا. استطاع هذا الكاتب الرومانسى أن يكون واقعيا صرفا - ربما لأول وآخر مرة فى نتاجه الأدبى - وأن يستشف الحقيقة الاجتماعية وراء محنة هذا الطالب. وصحيح أن صلاح أبو سيف قد وضع فى هذه القصة ظلا من تجربته الشخصية حينما سافر ليتعلم فى الخارج فكان أشبه بالطالب الريفى المنتقل إلى المدينة ليقع أسيرا فى

هوى إحدى الغانيات. صحيح هذا، ولكن لا أمين غراب ولا صلاح أبو سيف كانا قادرين على بث الحياة فى هذه الشخصية بحيث بدت صورة ماثلة للواقع الماثل لو كان قد مثلها ممثل غير شكرى سرحان.

لا أذكر عدد المرات التى شاهدت فيها فيلم شباب امرأة. ولا أنكر أن صلاح أبو سيف استخدم عدسته الواقعية العبقرية فى تشخيص الواقع وتجسيده، وفى اختياره لكل من تحية كاريوكا فى دور المرأة المتعطشة للفتوة، وعبد الوارث عسر فى دور الزوج المغلوب على أمره؛ ولكن قدرة شكرى سرحان على التقمص والحلول فى شخصية الدور منحت الفيلم مصداقية عالية، وعالمية.

دور سعيد مهران فى فيلم (اللص والكلاب) المأخوذ عن رواية بنفس العنوان لنجيب محفوظ المأخوذة بدورها عن قصة محمود أمين سليمان الذى ضخمته جريدة الأخبار وأطلقت عليه لقب السفاح الخارج من السجن لينتقم من زوجه الخائنة التى حجبت عنه ابنته؛ يعتبر من الأدوار الخالدة لشكرى سرحان فى السينما المصرية بل من الأدوار المتميزة فى تاريخ السينما المصرية كلها.

كتب نجيب محفوظ القصة فى وقت كان الواقع الأصلى لها لا يزال ماثلا فى الأذهان. وقد جاءت القصة لتعكس تعاطف الرأى العام مع هذه الشخصية التى جوبهت بأشد ألوان الغدر: حرمان الأب من رؤية ابنته. وقد أدرك نجيب محفوظ بحسه الروائى المرهف أن القضية أكبر وذات أبعاد ودلالات أعمق. فهذه الحملة الصحفية الغريبة التى طاردت هذا الرجل وخلقت منه سفاحا لابد وراءها سر ما، بُعْد ما، فكان تفسيره ماثلا فى ذلك الصحفى الكذاب، البهلوان، الذى كان على علاقة سابقة بسعيد مهران وزين له فكرة الانتقام من المجتمع الغادر الملعون وفلسف له الشر باعتباره استردادا للحقوق المغتصبة؛ إلا أنه كبهلوان مرن حينما اشتغل بالصحافة نسى أفكاره «الجماهيرية» القديمة وأصبح عدوا لها، وحين خرج سعيد مهران من السجن ليستلهم أستاذه القديم فيما يفعله فى مستقبله الجديدة فتنكر له، فزرع بذور الشر فيه وتعهدها بالإرواء.

وحينما مثل شكرى سرحان هذه الشخصية كانت شخصية السفاح السكندرى محمود أمين سليمان لا تزال حية فى أذهان الناس، وصورته التى نشرتها الجرائد مرارا وتكرار لا تزال واضحة الملامح. وإنه لمن الصعوبة بمكان على أى ممثل أن يمثل شخصية ذات أصل واقعى معروف للكافة، والأسهل منها تمثيل شخصية تاريخية يستطيع أن يضع لها تصورا معينا يشتغل عليه حتى يقنع المشاهدين بها عن طريق إشراكهم فى تصوره بأسلوب الأداء والموتيفات. إنما الشخصية ذات الحضور الواقعى الحى، بأبعادها المحددة، لابد أن توقع الممثل فى أسر الواقع بحيث يتحول إلى نسخة باهتة من الأصل الواقعى؛ وقد ترغمه على نفى الواقع عن عمد فإذا هو يؤدى شخصية لا أساس لها من الواقع ولا نصيب لها من المصداقية. الممثل فى الحالين لن ينجو من إجراء المقارنة القاسية بينه وبين الأصل؛ وهو لن يستطيع - وليس فى إمكان أحد - أن ينزع الصورة الأصلية من الأذهان.

ولكن شكرى سرحان فعلها. فمن أول مشهد حتى آخر مشهد نسى الجمهور حكاية سفاح الاسكندرية محمود أمين سليمان، واستغرقتهم شخصية سعيد مهران بأبعادها الفنية الواقعية كما رسمها نجيب محفوظ.

كان من الممكن أن يقع شكرى سرحان فى هوى شخصية الشرير المغامر، البلطجى، الذى يطجن فى الكلام ويبرز كل حركة وكل لفتة، ويتحدث بطريقة رهيبة. ولو فعل، لكان شخصا آخر غير شكرى سرحان، ابن الشعب المصرى، ابن النيل، الذى يمثل دور واحد من إخوته أصابه سوء الحظ فى حياته وفرضت عليه المغامرة فرضا وسيق إلى الجريمة بغير إراداة منه. كنا أمام إنسان من الواقع المصرى، ينطوى على قدر كبير من الرقة والوعى، قادر على الحب بعمق، قادر على العطاء؛ إلا أن طاقته الإنسانية محكوم عليها بالنفى والتشريد فى مواجهة مجتمع بأكمله يناصبه العداء.

بأسلوب أدائه المتميز استطاع أن يكسب تعاطف الناس لصالح الشخصية

ويستقطب سخطهم ضد جلاديه ومزيفي الحقائق. استطاع أن يضع أصابع الناس على المجرم الحقيقى فى القضية.

ربما كان صوت شكرى سرحان محدود الإمكانات، فقيرا من الناحية الموسيقية؛ ولكن قدرته على التعبير دافعة، فى غير حاجة إلى صوت غنى قادر على التلوين والتزويق. إنه صوت دافىء، متصل بالقلب مباشرة. كان صوتا كماء النيل فيه طمى وأوشاب لكنه عذب مستساغ، صوت فيه الحياة بعبلها، فيه خشونة الواقع، وبصمات الانفعال غير المصقول.

الحق أننا لا نستطيع أن نفصص شكرى سرحان ونفصله لنحكم على كل شىء فيه على حدة. فالواقع أن أى نقص فى منطقة من مناطقه يعوضه فيض فى منطقة أخرى. وشكرى سرحان لابد أن يؤخذ بكامله، من قمة الرأس إلى أخمص القدم؛ وحينئذ نرى مقومات النجم قد تكاملت فيه بموهبة إلهية.

نجوميته مستمدة من جماله الشكلى المتناسق المتكامل، مدعومة بإحساسه اليقظ بالحياة وبالناس، وبصدقه مع نفسه مع فنه مع مجتمعه مع وطنه. ولذلك فإنه من أصدق من انطبق عليهم لقب الفتى الأول. ربما كان هو ورشدى أباظة أصدق وأهم اثنين فى تاريخ الفتى الأول فى السينما المصرية؛ فأنت تصدقه حين تراه حبيبا ومحبوبا، تصدقه فى حبه، وتصدق أن الفتاة محقة فى الوقوع فى هواه لأنك أنت نفسك قد وقعت فى هواه.

كان عز الدين ذو الفقار بارعا وعبقريا فى اختياره لشكرى سرحان بالذات ليلعب دور ابن الجناينى حسين رياض، الذى دخل الكلية الحربية ليصبح ضابطا فى الجيش. ولقد جانبه التوفيق فى اختيار شقيقه صلاح ذو الفقار ليكون شقيقا لشكرى. وكان صلاح ذو الفقار حريا بأن يكون فى محله كابن للجناينى إذا كان وحده أو بصحبة ممثل آخر غير شكرى، فصلاح ابن ذوات فى شكله وهيئة وكان من الممكن أن يلعب دور أحمد مظهر فى نفس الفيلم، وكان المتلقى سيفلسف اختيار صلاح كابن للجناينى على أساس أن الواقع

المصرى شهد اختلاطا فى الأنساب ودخل فيه الدم التركى والدم الشركسى والإنجليزى والفرنسى بحيث كثيرا ما نرى أبناء ناس فقراء معدمين كأنهم أبناء أجانب وخواجات لأن الجمال والدم لم يعودا مرتبطين بارتفاع المستوى الاقتصادى. أما أن يكون صلاح شريكا لشكرى فى أب جناينى واحد فإن مصداقية شكرى العالية قد عطلت مصداقية صلاح. كان شكرى مقنعا تماما وفى مكانه الطبيعى، ابن الجناينى، ابن الشعب، ابن النيل حقا.

فى قنديل أم هاشم تفوق شكرى سرحان تفوقا ملحوظا. فبهذا الدوركان يبدأ مرحلة جديدة فى دور الفتى الأول، أكثر تطورا من حيث القيمة الموضوعية ومن حيث الأداء التمثيلى.

وحينما اختاره المخرج حسين كمال لهذا الدور لم يكن يبحث عن ولد جميل، أو عن نجم شباك، إنما كان يبحث عن ولد يمكن أن يكون حقا ابن حى السيدة زينب الذى درس الطب وسافر إلى الخارج ليعود بصدمة الحضارة ليعيش صدمة ثانية فى أبناء حيه الذين يتكحلون بزيت قنديل السيدة زينب كى يشفى أعينهم المريضة. هو طبيب العيون الذى انتمى للعلم «تماما ولم يعد يؤمن بأيٍ من الخرافات والأساطير التى لا يزال بنو وطنه يؤمنون بها ويتعايشون معها. وقد كانت صدمته عنيفة حين رأى فاطمة، من لحمه ودمه، التى طالما أحبها، تعالج عينيها بزيت القنديل. فما فائدة على إذن؟ وما حاجته لدراسة طب العيون إذا كان أقرب المقربين إليه لا يثق فى العلم ثقته فى زيت القنديل؟! وهكذا ثبت فى أعماقه ثورة عارمة واقتحم مسجد السيدة زينب وحطم القنديل حتى لا يلجأ إليه أى مريض فكأنه يحطم نظاما معرفيا كاملا، ووجدانا جماعيا كاملا. ولكن المفارقة العجيبة أنه حين استخدم علمه فى علاج مريضته أصيبت بالعمى تماما؛ فاهتزت كل المقاييس فى نظره وفقد الثقة فى العلم وفى نفسه وفى كل شيء، وبعد أن تبددت آثار الصدمة عرف حقيقة مروعة، هى أن اعتقاد الإنسان فى دواء ما، جزء لا يتجزأ من الشفاء، فالشفاء عملية ليست طبية فحسب، بل تدخل فيها الإرادة الشخصية، الإصرار على

الشفاء. وكانت فاطمة تتكحل بزيت القنديل وهى معتقدة أنه يشفيها بالفعل ولكنه الشفاء الناتج عن إرادة الشفاء ولا غنى له عن العمل الطبى، وعندما توازنت فى نفس الطبيب كفتا العقل والوجدان، والعلم والإيمان، نجح فى علاج مريضته.

هذا الدور المركب، الصعب، لعبه شكرى سرحان ببراعة فائقة. كنا بالفعل نشاهد ولدا من حى السيدة زينب. وفى مشهد تحطيمه للقنديل بما فيه من ثورة هوجاء حمقاء كان من المتوقع أن يستقطب سخط الكثيرين من عامة المشاهدين المتعاطفين مع القنديل وزيته ومع حرمة مسجد السيدة، لكن براعة الممثل ومصداقيته استقطبت حب الجمهور فكأنه ابنهم الذى أخطأ وهو يستحق الإشفاق أكثر من السخط. تعاطف معه الجمهور وإن رفض تحطيمه للقنديل.

ثمة ملاحظة غريبة تكشفت لى وأنا أستعرض الأفلام التى مثلها شكرى سرحان؛ إذ تبين لى أن معظم أفلامه مأخوذة على أعمال أدبية: (رد قلبى)، (الطريق المسدود)، (لا تطفىء الشمس)، (اللص والكلاب)، (شباب امرأة)، (قنديل أم هاشم) (البوسطجى)، (درب المهابيل)، (النداهة)، الزوجة الثانية)، وغير ذلك من أفلام.

ما أنا متأكد منه أن شكرى سرحان كان من أكثر الممثلين - فى جميع الأجيال - اتصالا بالأدب، فهو قارئ جيد للأدب، يتابع منجزاته بشغف، ويقرأ لجميع الأجيال بنفس الدرجة من الاهتمام.

ذات يوم قريب جدا، قبل رحيلة بشهور، طلبتنى إدارة مجلة الإذاعة وقالت لى إن شكرى سرحان سأل عنى وعن رقم هاتفى، ثم ترك رقم هاتفه لكى أتصل به فى منزله. لحظتها فتشت فى ذهنى عن مقالة أكون قد نشرتها وفيها رأى فيه أو مساس به مما يقتضى الرد على، فلم أجد.

بادرت الاتصال به. فإذا به قرأ لى قصة قصيرة كنت قد نشرتها فى مجلة نصف الدنيا فى نفس الأسبوع، فأعجبته، فاتصل بمجلة نصف الدنيا يسألهم

عن عنوان أو رقم هاتفى، فأفادوه بأننى فى مجلة الإذاعة والتليفزيون، فأتى بعدد من المجلة وهاتفها ليسألها عنى كل ذلك لكى يبلغنى أنه قرأ القصة وأنها أعجبته.

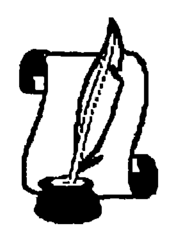
أن يهتم رجل فى سنه، فى حجمه، فى نجوميته، بأن يطلب كاتبا لم يعرفه من قبل ليثنى له على قصة كتبها، فهذا فى الواقع شىء نادر فى محيطنا الفنى، وإنه ليدل على خلق عظيم وروح إنسانية عالية، وعلى مدى علاقته الحميمة بالأدب وبالقراءة عموما، ومدى شعوره بأهمية أن يهاتفك ويبلغك إعجابه.

ثم إنه طلب أن يرانى، ووصف لى بيته فى شارع قصر النيل، شقة فى عمارة مواجهة لسينما قصر النيل. ذهبت إليه فى السادسة مساء كما اتفقنا. طرقت الباب، ففتح لى بنفسه، كان يرتدى قميصا وبنطلونا، وتقدمنى فى ممر ضيق إلى حجرة الجلوس. أبدا ليست هذه شقة ألمع نجم فى تاريخ السينما المصرية؛ إنما هى شقة أحد إخوتى؛ كل شىء فيها بسيط وحميم وثمين. تركنى ودخل ليضع الشاى بنفسه، وجاء، وكان من الواضح أنه ساعة أن فتح لى الباب كان منتهيا لتوه من صلاة المغرب، وبقايا ختّام الصلاة لا تزال على شفتيه. ولما جلس بجوارى رحنا نتحدث فى الأدب المصرى المعاصر، فلم أشعر بأى اغتراب، بل كأننى أتحدث مع أحد زملائى الكتاب، نفس الحميمية فى الحديث عن الروايات الجديدة، نفس الشغف بالمتابعة واكتشاف الكتاب الجدد، بعدها بلحظات انضم إلينا ولداه الوحيدان: صلاح ويحى، أحدهما صورة طبق الأصل منه، والآخر صورة طبق الأصل من عمه صلاح سرحان؛ وكلاهما ملطوش بلطشة الفن إلى حد الدروشة؛ وكلاهما درس فى الخارج لكنه ابن بلد حتى النخاع. القعدة التى كان مقدرا لها نصف ساعة امتدت إلى ساعتين ضاعت فيهما الحواجز بيننا فكأننا أربعة أشقاء أب واحد وأم واحدة. ولما تهيأت للانصراف قام بنفسه واقتادنى إلى المصعد الاحتياطى واستدعاه، ثم ركبه معى، وأصر على توصيلى حتى باب العمارة. ثم توقفنا في مدخل العمارة لأسلم عليه، فإذا به بصوت متهدج وحياء عظيم يهمس لى قائلا:

ـ لو أنا حبيت أعمل القصة دى فيلم للتليفزيون. . تاخذ منى كام؟

لحظتها كدت أبكى. احتضنته قائلا، ولا مليم. إن أكبر أجر أحصل عليه هو أننى أصبحت صديقك، أى قصة من قصصى تعجبك فتصرف فيها كيفما شئت دون الرجوع إلى. ولم أكن أعرف أننى أودعه الوداع الأخير، فيالها من خسارة فادحة. . قيثارتى منيت بأنات الجوى والحزن الأليم.

❑ ❑ ❑



باب التياترو

* عبد الرحيم الزرقانى: المعلم
* كمال يس: المهندس
* كرم مطاوع: الموزون



عبد الرحيم الزرقانى

المعلـــم

قدر الفول المدمس من النحاس الأحمر لها غطاء وأذنان كبيرتان منظرها يوحى بالسخونة حتى وهى بعيدة عن النار. هى قِدرة للبيت، على القد، تستقر فوق زجاجة مصباح غاز نمرة عشرة منخفض شريطها ليتكفل هبو النار بإنضاج الفول على مهل.

غطاء القدر شعر منحول متآكل. انبعاجة القدر جبهة تنحدر من منابت شعر متراجع إلىَ الوراء حتى ليبدو كأنه ظلال صهد اللهب الدائم لقربه من منطقة الاشتعال حيث توضع القدر دائما فى وضع مائل. الانبعاجة تلمع لمعانا شهيا يشى بما خلف هذه الجبهة من أفكار مغذية مشبعة.

انعكاس ضوء النار عبر الزجاجة ـ المنبعجة هى الأخرى ـ ينقسم إلى عينين، خلف عدستى منظار أشبه بزجاجة المصباح.

الأنف مستطيل نائم تحت قنطرة المنظار كيد المرآة التى تعكس ضوء المصباح وتضاعفه. الحنك واسع مقفول كبركان من اللهب فى أعماق عملاق؛ إنه المحك الشبيه بخاتم سليمان بمجرد لمسه تندفع من جوفه المردة وخُدام الجن تبنى فى لمح البصر صروح الفن العظيم..

اسمه عبد الرحيم الزرقانى؛ وهو مثل على كبرياء الفنان وشموخه..

متواضع فى مظهره غير مسرف فى الأناقة بل غير مهتم بها أصلا. مع ذلك تراه دائما فى كامل أناقته وعظيم لباقته.

البذلة الكاملة صيف شتاء، بالقميص الافرنجى ورباط العنق، لا تتميز بأى شىء غير طبيعى، بل لعلها أقل بالقياس إلى ملابس أى واحد من تلاميذه أو من عامة الشعب. إلا أن الأناقة سمت أصيل فى مظهره العام، بل هى جزء من تكوينه النفسى، من أخلاقه، من فنه، من سلوكياته بوجه عام.

ليس طويلا، ولا هو بالقصير؛ لكنك دائما أبدا تراه عملاقًا ضخما. النظر فى وجهه يبعث على الراحة، ذلك الوجه البارز الملامح الواضح القسمات على بشرة صافية ترتفع جبهته العالية إلى رأس كإحدى القباب الإسلامية مرآها يوحى بأن تحتها كنوزا من العلم والخبرات الفنية الغزيرة. وجه يقطر أبوة وأمومة معا، ويغرى بالصداقة.

تلك - فى الواقع - إحدى مميزات هذا الرجل الكبير؛ حيث ينطلق من عينيه ذلك البريق الإنسانى المعطاء يكسر الجواجز النفسية التى كثيرا ما تفصل بين الناس وبعضهم البعض. وحتى إن كنت تراه لأول مرة فسيداخلك اليقين بأنكما أصدقاء منذ زمن بعيد.

لو كنت أصغر منه فى السن، أو حتى فى عمر أبنائه فإنك تحس أنه يفهمك جيدا ويستوعب كل مشاكلك ومشاغلك. من فرط إحساسه بك يبدو كأنه وأنت من جيل واحد من حى واحد من بيت واحد. لكنه مهما نزل إلى مستواك فإنك لن تراه صغيرًا أبدا؛ تظل شخصية الأستاذ المعلم قائمة بينكما كجسر من المحبة والعطاء حتى لو كنت أكبر منه سنًا.

عاشرته ربع قرن من الزمان، أراه كل يوم وأحتك به، فى استديوهات الإذاعة والتليفزيون، كواليس المسرح وقاعات عرضه، ومدرجات المعهد العالى للفنون المسرحية، وعلى ناصية شارعى علوى والشريفين، والبوفيه الكائن تحت مبنى علوى. وفى كل مرة أراه أكتشف فيه عمقا جديدا، وأبعادًا جديدة؛ وكلها تكريس للأستاذ والمعلم والفنان.

كل الذين يعملون فى حقل التمثيل والإخراج تتلمذوا على يديه، فى معهد الفنون المسرحية، وفى كواليس المسرح، وعلى الخشبة، وخلف ميكروفون الإذاعة، وأمام كاميرا السينما وكاميرا التليفزيون. ليس ثمة من نجم من النجوم الراهنين والسابقين عليهم لم يساهم هو فى تشكيل شخصيته الفنية ومساعدته على التألق والنجاح.

من فضائله البارزة أنه ـ وهو الأستاذ العملاق ـ حين تجمعه ترابيزة البروفات فى أى عمل فنى يشترك فيه بالتمثيل، تراه يترك شخصية الأستاذ جانبا: يحيلها إلى سلوك فنى وأخلاقى، يصير أداة مرنة طيعة فى خدمة المجموع خدمة للعمل الفنى. ولربما كان مخرج العمل فى عمر أحفاده يفتقر إلى الخبرة الفنية والثقافية اللائقة بمخرج يتعامل مع أمثاله من العماليق؛ مع ذلك يستمع إلى توجيهاته وملاحظاته وتعليماته بتواضع جم، واحترام شديد، وأدب عال. ينفذ التعليمات ولكن بعد أن يصهرها فى بوتقة أستاذيته، يطعمها بخبراته الإخراجية.

شديد اللباقة هو مع المخرجين الذين يتعامل معهم كممثل. فهو كمخرج مسرحى من طراز فريد، وكأستاذ أكاديمى عملاق، له وجهات نظر فى الفن وفى الحياة وفى التربية؛ لم يكن يستنكف العمل مع صغار المخرجين فى الإذاعة والتليفزيون وبعضهم قليل الموهبة قليل الخبرة قليل الثقافة. بعضهم كان يستعين بأمثاله من الكبار لمجرد إرضاء نوازع مكبوتة من طموحات محبطة، لمجرد أن يحس الواحد منهم بأنه يوجه أو يدلى بتعليمات للكبار. وكثيرا ما كان عبد الرحيم الزرقانى يتلقى من المخرجين الصغار تعليمات يجانبها التوفيق وتنطوى على جهالة أو شطط؛ وكان فى نفس الوقت يعرف أن وجوده على ترابيزة البروفات التى يحكمها مثل هذا المخرج الصغير، يشكل مصدر رهبة للمخرج الصغير؛ فكان ـ بدماثة عميقة ـ يعمل على إزالة هذه الرهبة، وإشاعة جو من الألفة وروح الزمالة؛ بعدها يناقش المخرج فى تعليماته، لا كأستاذ يملك الأداة والمنطق وحق فرض الرأى؛ بل كزميل يبدى مجرد ملاحظة قابلة للنقاش، وبأدب شديد ورقة فائقة متجنبا قدر الإمكان شبهة محاولة تسفيه آراء المخرج أو تتفيه تعليماته ـ بل إنه ـ وهو يوجه المخرج الصغير إلى الصواب

بطريق غير مباشر - يفعل ذلك بصيغة تعمل على تقوية روح المخرج وتثبيت شخصيته فى أنظار الزملاء. يعطى للمخرج الصغير حقه لكى يتمكن من إحكام السيطرة على العمل؛ لا ينسى فى أى وقت من الأوقات أنه فى النهاية رجل تربوى، مرب، وفوق ذلك فنان.

كثيرا ما جمعته ترابيزة البروفات بأنصاف وأرباع الموهوبين، بل وبالكومبارس كما يتعامل مع أى زميل كبير، فطالما أنهم جلسو معا على ترابيزة واحدة يوجههم مخرج واحد فى عمل فنى واحد فلابد أن تسود روح الزمالة، لأن هذا الكومبارس الصغير الذى قد يبدو فى نظر البعض أقل أهمية ربما كان فى أهمية البطل؛ فالعمل الفنى بناء؛ وفى البناء يصبح للدبشة أهمية فى سند القالب؛ ثم إن الفن علاقة ينبغى أن تقوم على الاحترام والتقدير المتبال بين الجميع.

مكتوب على الأساتذة العظام أن يعيشوا طول عمرهم على موارد مادية قليلة، ربما لأن المادة ليست هدفهم. وقد يعيشون فى الظل وقتا طويلا، ربما لأن الشهرة ليست فى أحلامهم. وكان عبد الرحيم الزرقانى واحدا من هؤلاء؛ لا يسعى لكسب مادى أو شهرة رخيصة، إنما تجيئه فرص العمل لحد عنده، فيتلقاها بترحاب، ينظر أول ما ينظر فى العمل الذى سيشارك فى حمل مسئوليته؛ فإن رأى حجم المسئولية فيه كبيرا وجهيدا فإنه يرحب به كل الترحيب؛ وإن وجده عملا سهلا رخيصا فإنه يعتذز عنه؛ فإن قبل الاشتراك فى عمل - سواء بالتمثيل أو بالإخراج - يصبح كأنه المسئول الأوحد عما قد يلحق بهذا العمل من ضعف؛ فيعمل من طرف خفى على تغطية جوانب النقص فى العمل.

عمره ما مارس النجومية التى يمارسها صغار الموهوبين من اللامعين، الذين يرون - خطأ بالطبع - أن من دواعى استكمال النجومية الوصول إلى مواعيد البروفة متأخرين. إنه يذهب إلى البروفة فى موعده المحدد؛ قد يصل قبل الموعد بدقائق، أما بعده بدقيقة واحدة فلا، مهما كانت العوائق. ما يكاد يتسلم النص حتى ينصرف فى الحال إليه، يفصص عباراته تفصيصا، يرسم من كلمات الحوار إيقاعات التمثيل الذى سيؤديه، يستلهم روح الشخصية التى

سيمثلها. ثم تبدأ القراءة الجماعية لكى يثبت كل واحد دخلاته وحركاته المطلوبة منه. معظم الممثلين يعتبرون أن البروفة على الترابيزة مهما تعددت وطال وقتها هى فى النهاية مجرد قراءة، أى أنهم لا يمثلون فيها، مدخرين التمثيل الحقيقى لحين الوقوف أمام الميكروفون عند التسجيل. أما هو - العم عبد الرحيم - فلم يكن يمثل على الإطلاق، لا أمام الميكروفون ولا من خلفه؛ فأشد ما كان يمقته هو التمثيل الزاعق، الذى يقول الممثل من خلاله أنا أمثل فانتبهوا. التمثيل الحق فى نظره هو الدخول فى إهاب الشخصية واستشفاف روحها وامتلاك جوهرها الأصيل.

ساحرا كان فى تمثيله، إن مثَّل دور قائد أو زعيم من زعماء التاريخ أو قاضٍ من كبار القضاة فإنه لا يفعل شيئا غير عادى مما تعـود أنصاف الموهوبين على فعله: لا يتشنج، لا يصيح بعصبية، لا يفتعل لهجة غريبة؛ بل إنه قد يبدو لأول وهلة - فى نظر من اعتادوا الزعيق والتفخيم - غير متمثل للشخصية على النحو اللائق بها؛ وحقيقة الأمر أنه يكون ممسكا بتلابيبها.

سرعان ما ينسيك شكله العصرى حتى وإن كان يمثل به؛ بل إنك لتنسى حتى أنه عبد الرحيم الزرقانى الذى يدرس لك كل يوم فى المعهد. لا ترى أمامك سوى الشخصية التى يشخصها، يمتلىء بها قلبك وعقلك مجسدة فى كامل حياتها وحيوتها.

مؤهل هو - من حيث الشكل والمضمون - للعب أدوار جدّ خطيرة فى أفلام السينما وتمثيليات التليفزيون وعلى خشبة المسرح. ولو أن العمل فى هذه المجالات يتم وفق شروط موضوعية، لأتيح لعبد الرحيم الزرقانى أن يرتفع بمستوى الأعمال السينمائية والتليفزيونية من خلال أدوار كانت أجدر به من غيره، ولأتيح له تقديم شخصيات فنية خالدة كشخصية زوربا اليونانى مثلا؛ ذلك أن الممثل أنتونى كوين يعتبر منتميا للقيمة العالية التى يمثلها الزرقانى.

على أنه فى الحدود الضيقة التى أتيحت له فى التليفزيون والسينما خاصة فى السنوات الأخيرة من عمره قدم أدوارا لا يستهان بخطرها، ولم يكن غيره بقادر على أدائها أفضل منه. ومن المؤكد أن مخرجيها قد لجأوا إليه راغمين باعتباره الوحيد القادر على أدائها على النحو الأفضل. ومن المؤكد أيضا أنهم قبل

اللجوء إليه قد بحثوا طويلا بين نجوم ذوى أسماء براقة.

كان قاسما مشتركا أعظم فى جميع تمثيليات الإذاعة - خاصة مسرحيات البرنامج الثانى منذ إنشائها حتى رحيله هو عن الدنيا.

فى الواقع كان يقوم ببطولات، ليس بالمعنى الفنى فحسب، بل وبالمعنى الإنسانى، ليس فقط لأن الشخصية التى يمثلها تكون فى العادة هى الشخصية الأولى فى العمل، بل لحجم الجهد المطلوب فى الدور، وحجم العناء الذى سيحمله ممثله، أحيانا يكون العمل الفنى فى مائة صفحة مثلا، ويكون من نصيب عبد الرحيم الزرقانى فيه خمس وسبعون صفحة منه؛ لك أن تتخيل حواره فى هذه المساحة العريضة حيث المونولوجات الطويلة المعقدة التراكيب، المليئة بالانفعالات والإيقاعات الزمنية، المكتوبة بلغة عربية فصحى وأحيانا متقعرة يقتضى التمثيل بها خبرة وعلما واسعا بدقائق اللغة وقواعدها من نحو وصرف وبلاغة وبيان وبديع.

يقف أمام الميكروفون لساعات طويلة؛ أحيانا وهو صائم، يؤدى أداءً صاحيا بانفعالات خصبة طازجة دون أن يخطىء فى حرف واحد، ودون أن تصدر عنه بادرة تعطل المخرج لدقيقة واحدة. أثناء ذلك قد يتوقف لبرهة ليصحح لممثل نطق حرف أخطأ نحويا فى تشكيله. فى نفس الوقت لا يفقد صبره، لا يصيبه الضجر إذا أخطأ الآخرون أو ارتبك مهندس التسجيل لسبب من الأسباب، يظل محتفظا بهدوئه مستعدا للبدء من جديد فى أى لحظة؛ مستعدا للبقاء فى الاستديو إلى وقت متأخر من الليل، وحتى إن رضى المخرج بالنتيجة المتواضعة الناجمة عن ظروف غير طبيعية فإنه يشجعه على الإعادة والتجويد حتى يخرج العمل فى أحسن صورة ممكنة. بعض المخرجين كانوا يشفقون عليه من الجهد المضاعف وهو فى سن أجدادهم، فيحاولون الانتهاء من العمل بسرعة. فإذا به أول من يعترض، وإذا به يأخذ على نفسه أشياء لم يأخذها المخرج عليه. عند الانتهاء من تسجيل فقرة يخرج إلى كابينة المخرج والمهندس يطلب الاستماع، ليسألهما فى شغف كبير عن رأيهما فى العمل، يكتسى وجهه بمشاعر طفولية غضة كأنه لا يزال ذلك الصبى الهاوى الذى يطلب المزيد من المعرفة والاستبصار.

عبد الرحيم الزرقانى يعتبر أكبر ركن فى بناء المسرح العربى المعاصر. لقد بدأ الإخراج منذ وقت مبكر جدا؛ وليس هناك فرقة مسرحية محترفة أو هاوية لم يخرج لها عبد الرحيم الزرقانى مسرحية أو أكثر.

من أشهر المسرحيات التى أخرجها للمسرح القومى مسْرحية (عائلة الدوغرى) لنعمان عاشور، ومسرحية (سليمان الحلبى) لألفريد فرج، ومسرحية (على جناح التبريزى وتابعه فقه) لنفسَ المؤلف، وغير ذلك من مسرحيات يصل عددها إلى نيف ومائة.

لعبد الرحيم الزرقانى فلسفة واضحة فى الإخراج المسرحى؛ تتلخص فى أن العمل الفنى عمل مواز للحياة وللطبيعة، لا مقلد لها، ولا متطفل عليها. ولذلك فإن الشخصيات الفنية التى يقدمها من خلال إخراجه تظل باقية فى نفوس المشاهدين سنوات طويلة. صحيح أن البناء الفنى للشخصية فى النص المكتوب عليه عامل كبير فى الأساس؛ ولكن المخرج الضعيف كثيرا ما يرسم للشخصية حدوداً ضيقة يلزم بها الممثل فى إطار الواقع الخارجى للنص؛ فتختنق الشخصية بين ضيق أفق المخرج وسقم خيال الممثل.

عبد الرحيم الزرقانى ينجح بادىء ذى بدء فى اختيار الخطوة الأولى التى تمثل نصف الإخراج؛ تلك هى الاختيار الصحيح للممثل المناسب للشخصية شكلا ومضمونا - (راجع عبقرية اختياره لأحمد الجزيرى فى دوره فى مسرحية القضية للطفى الخولى) - ثم ينجح فى رسم حدود وآفاق للشخصية يتحرك فيها الممثل ليضفى على الشخصية مزيدا من التألق والوضوح والتجسيد. هل ينسى أحد رسمه لدور زينب الدوغرى فى مسرحية عائلة الدوغرى وكيف ألبسه للممثلة القديرة ملك الجمل؟ أو رسمه لشخصية الطواف فى نفس المسرحية وكيف شكله من الملامح الفيزيقية والفنية للممثل العبقرى شفيق نور الدين بحيث تتعدد أبعاده وتغتنى فيصبح رمزا للشعب المصرى برمته؟ أو رسمه لدور قفة فى مسرحية (على جناح التبريزى وتابعه فقه) وكيف نحت ملامحه العبثية الإيجابية من خفة ظل الممثل عبد المنعم إبراهيم؟ أو رسمه لدور سليمان الحلبى فى مسرحية سليمان الحلبى وكيف انتخب له وجها جديدا بجسد فى خيال المشاهدين أصالته فتكون الفائدة مزدوجة: نجاح فى الدور وخلق ممثل كبير هو

محمود الحدينى.

شفاف، أليف، إن استدرجته للحديث عن قصة حياته حكى لك العجب، عن والده الأفندى البسيط، عن الأسرة التى هى نموذج للطبقة المتوسطة فى مصر حيث تسعى لتربية الأولاد بشق النفس كى يصبحوا مثل أولاد الأعيان والبكوات. يحدثك عن الصبى التلميذ عبد الرحيم وهو يمارس التفوق ويحصل على المجانية باستمرار، وكيف كشف له الأساتذة عن خامة صوته القوى النفاذ، وكيف اختاروه فى المدرسة الابتدائية ليلقى خطابا هاما أمام سعد زغلول، وكيف انتقل إلى المدرسة الثانوية ليتعرف على التمثيل والخطابة بشكل أوسع، فيقتنع بضرورة دراسته لهذا الفن؛ وكيف انضم إلى فرقة التمثيل بالمدرسة الثانوية التى كان يترأسها حينذاك الثائر الشهيد أحمد حسين زعيم حزب مصر الفتاة حيث كان يخرج لهذه الفرقة عتاة المخرجين من أمثال زكى طليمات وجورج أبيض وفتوح نشاطى، يرسم لك هذا الفنان الكبير صورة للحياة السياسية فى مصر، حيث قام وزير الشئون الاجتماعية حلمى عيسى باشا - الذى سمى بوزير التقاليد على سبيل السخرية - بإغلاق معهد التمثيل الذى كان قد أنشىء فى أوائل الثلاثينيات وكان يقوم بالتدريس فيه عمالقة كطه حسين وأحمد أمين. وحينما أُغلق المعهد قام جورج أبيض بتجميع تلاميذه وألف منهم فرقة مسرحية، ثم اختار عبد الرحيم من المدرسة الثانوية ليكون من بين أعضائها - هذا - يقول لك - ملمح أصيل فى مصر، فحينما يكون هناك مناخ صالح للفن ومشجع للثقافة فإن قرارا وزاريا لايمكنه التأثير بأدنى درجة. لقد أغلق الوزير المعهد بحجة أنه ضد التقاليد المصرية، ولكن التقاليد المصرية نفسها هى التى احتضنت طلبة هذا المعهد لتنشىء بهم فرقة مسرحية. ثم إن هذه التقاليد المفترى عليها هى التى كافحت حتى أعادت المعهد من جديد.

فترة الثلاثينيات مع ذلك هى فترة الأزمة الاقتصادية العامة التى أدت إلى نشوب الحرب العالمية الثانية مما حكم على النشاط الفنى بالتقلص مؤقتا. كان والد عبد الرحيم قد مات، فاضطر الإبن إلى الاشتغال موظفا ببنك التسليف فى بنها. على أن بذرة الفن فى نفس الفتى كانت تصر على النمو، فالتحق بالمعهد البريطانى، وفى هذا المعهد تألفت فرقة مسرحية باسم فرقة العشرين

ضمت عددا من نوابغ الطلاب أصبحوا نجوما كبارا مثل صلاح منصور وزوزو حمدى الحكيم وروحية خالد؛ راحت تؤدى نشاطا ويعاونها بالإخراج عزيز عيد. وفى سنة ١٩٤٤ أنشىء معهد التمثيل من جديد فالتحق به عبد الرحيم ضمن أعداد هائلة؛ لكن اللجنة المكونة من زكى طليمات ونجيب الريحانى وفتوح نشاطى قامت بالتصفية ليعطى المعهد أولى دفعاته من المتميزين وكان من بينهم عبد الرحيم الزرقانى ونعيمة وصفى وصلاح منصور وسعيد أبو بكر وشكرى سرحان وفريد شوقى.

عن الموهبة يتحدث عبد الرحيم الزرقانى قائلا إنها هى الأساس وإن الدراسة تصقلها. ومالم يكن هناك موهبة فإن الثقافة مهما ارتفعت لايمكن أن تخلق فنانا كما أن الموهوبين يضيعون إن لم يكونوا متعلمين دارسين. يقول أيضًا إن هناك ناسا تحب أن تدوس على المواهب وخاصة أنهم من غير الموهوبين، وهذه فى الحق مهنة كل العصور؛ حينما يسيطر غير الموهوبين على المجالات الحيوية فإنهم يبادرون بطرد الموهوبين أو سحقهم وعدم تمكينهم من النجاح. ولقد استطاع الزرقانى أن يتفادى الصراع مع غير الموهوبين بدخوله معهد التمثيل وخضوعه للدراسة الأكاديمية.

يقدم تعريفا للموهبة فيقول: إن الموهبة ليست هى القدرة على النجاح فى التمثيل أو الكتابة أو الغناء مثلاً، ليست هى التفوق فى الأداء؛ إنما الموهبة هى الالتزام الواعى بالقضايا الإنسانية العظيمة. والموهبة إذا كانت عظيمة فإنها تأبى كل ماهو منحط، كل ماليس له قيمة الموهبة الأصيلة فى خدمة الإنسانية دائمًا، متمردة على الدوام، لا ترضى أبدًا عن نفسها.

لقد قطع عبد الرحيم الزرقانى اثنين وسبعين عامًا متمردا على كل ماهو سافل ومنحط، يريد لو استطاع أن يغير الدنيا كلها إلى الأحسن. . أو كما قال.

❑ ❑ ❑



كمال يس

المهندس

كثيب من الشعر الأسود القصير من فرط غزارته ونعومته يبدو كطاقية من الصوف الأسود. يمتد من مقدمة الجبهة فى تقوس لطيف هابطا إلى منتصف الرقبة من الخلف متوقفا فى محازاة شحمتى الأذنين.

الأذنان كبيرتان، حتى لتبدو الأذن كبرواز من النحاس يحيط بنقش سوريالى أقرب إلى أن يكون وجها بدائيا غير واضح الملامح.

الجبهة ضيقة كالشريط اللاصق، ممتدة إلى الأمام فى بروز آشبه بلسان صخرى نحته نحات مصرى قديم وجعل من الحاجبين الثقيلين تعريشة من العشب يظلل عشين كامنين فى تجويف تحت الجبهة تبيض فيهما المشاعر وتفقس نظرات قادرة على الطيران والتحليق كحمائم وديعة.

أنف كبرج الحمام الريفى المصنوع باليد كيفما اتفق؛ روعى فى صنعه أن تكون مقدمته مصعرة إلى أعلى لكى تقف عليه أسراب النظرات قبل أن تتأهب للطيران البعيد أو للعودة إلى أعشاشها أو تزغيط أفراخها وتدريبها على الطيران.

سواد الشعر يتقابل مع سواد الحاجبين مع سواد العينين فى هارمونية هادئة. ولابد أن مؤلف الأغنية المصرية الشهيرة: يابو العيون السود ياللى جمالك زين

ميتى الوداد يعود وتنول مناها العين. كان يقصد ـ على وجه التحديد ـ عيون المخرج المسرحى الراحل كمال يس.

الخدان مرفوعان كضرع مقلوب، ينحصر بينهما فم طفولى يشبه شكل العين فكأنه عين ثالثة خصصت للكلام ولذا فإنها ترى الكلام جيدا قبل أن تنطقه وقبل أن تستقبله، فإن كان الأخير كلاما مؤذيا غض عنه البصر أى أغلق فمه كأنه لم يسمعه. أما ما يرسله هو من كلام فإن عباراته تجىء مليئة بالخفر والحياء والرقة لا تقل جمالاً عن نظرات عذراء ساحرة العينين؛ حتى وهو يتعمد الخشونة عند التدريب، على إحدى المسرحيات يحاول أن يُخرج الصوت من حلقة «تخينا» يوهم بانفعال عريض وغضب مضغوط؛ لكن طيبة القلب تفضح هذه المحاولة من أول صيحة.

لا تخطىء العين مصريته من أول نظرة. وإذا أردنا مثالاً بشريا على أصالة وعمق العلاقة بين شطرى وادى النيل: مصر والسودان، فلن نجد أكمل من وجه كمال يس. فملامح وجهه تعكس رحلة النيل من أعالى أفريقيا السوداء إلى سفوح الدلتا السمراء.

العينان والأنف الغليظ المنخرين والحنك الممتلىء الشفتين والأذنان الكبيرتان كل هاتيك الملامح زنجية على بشرة بيضاء، أقصد على بشرة قمحية اللون. ومن المؤكد ـ دون أن نشغل أنفسنا بالبحث فى أصوله البعيدة ـ أنه نتيجة تلاحم وتلاقح بين مصر والسودان؛ ربما كان الجد مصرى والجدة سوادنية، أو العكس؛ فقد كان للمصريين إقامة دائمة فى السودان كما كان للسودانيين إقامة دائمة فى مصر على امتداد الزمن منذ فجر التاريخ وحتى اليوم.

القامة مصرية أيضا، فى مسافة بين الطول والقصر، يكاد يتساوى فى القامة مع قامات المنقوشين على جدران المعابد المصرية القديمة.

كان بالمقاييس الشكلية للجمال غير متناسق الملامح والتقاطيع؛ يدرج ـ للنظرة الأولى ـ فى عداد جمهرة الناس من الحرفيين والصنايعية والموظفين فى الميرى. لكن جماله الداخلى ما يلبث حتى يشرق والنظرة الأولى لم تغادر وجهه بعد، فيوقن الرائى أنه أمام شخصية غير عادية. أما العين العارفة بأنه كمال يس فإنها تزداد يقينا بأنها أمام واحد من صناع الجمال فى الفن

المسرحى؛ مبدعا وقائدا ومعلما ومهندسًا للعروض المسرحية تحت اسم الإخراج.

يدخل ميدان التمثيل بثقة لا حدود لها؛ فيمثل أدوارا من المفترض أن أصحابها فى النص الروائى من أصحاب الوسامة؛ ولربما يكن المشاهد قد قرأ النص الروائى قبل تمثيله لكنه أبدًا لا يتذكر هذه الفرضية لأن الجمال الفنى الغنى الكامن فى أعطاف شخصية الممثل يفيض على ملامح الوجه يغمرها بالوسامة والحلاوة والجاذبية المشعة.

أترانا ننسى دوره فى فيلم (رد قلبى) مثلا؟ لا أظن ذلك ممكنا حتى لو حبسنا الفيلم ومنعنا عرضه؛ فلقد كان كمال يس عنصرا أساسا فى بناء الفيلم ومن أسباب نجاحه. كان ساطعا بين وجوه النجوم السينمائية اللامعة آنذاك؛ بل إنك تحس وأنت تشاهده أنه هو الأستاذ فى فن التمثيل حتى وإن انحسر عنه ضوء الكاميرا. تحس أن هذا هو الأداء الحقيقى المدروس المتميز. فهو لم يكن نجما يعتمد على موهبة «القبول» ويثق فى أن الجمهور سيتقبله أيا ما كان مستواه الفنى؛ إنما هو ممثل ذو نفسية حساسة مشعة تنقل إليك الإحساس بالشخصية المؤداة على أرض مدعومة بثقافات كثيرة من مدارس التمثيل إلى مدارس علم النفس والموسيقى والنحت وكافة الفنون التشكيلية إلى جانب الخبرة بالحياة والتجربة الإنسانية التى تصعلكت طويلا فى الدروب البعيدة. وإذا كانت الأدوار التى مثلها فى حياته للسينما وللمسرح وللتليفزيون وللإذاعة تعتبر قليلة جدا بالقياس إلى قدراته وشهرته فإن القليل الذى تركه يتفوق على الكثير الذى يتركه نجوم ألهوا على الشاشة سنوات طويلة وهم لا يملكون إلا الخواء.

جميع مخرجى المسرح فى مصر عملوا بالتمثيل فى عز انشغالهم بالإخراج؛ بل إن معظمهم قد بات ممثلا فحسب ولم يعد يمارس الإخراج إلا نادرًا مع أنهم عند التقييم النهائى مخرجون بالدرجة الأولى مثل سعد أردش وحمدى غيث وجلال الشرقاوى ومدبولى من الأحياء أطال الله أعمارهم. ولو أنك سألت واحدا من هؤلاء المخرجين الذين يمارسون التمثيل لماذا توقفتم عن الإخراج المسرحى الآن؟ لأجابوك بمحاضرة طويلة عن المناخ العام وسطوة

المسرح التجارى والافتقار للنص الجيد وسوء الإدارة وغياب الروح الخلاقة إلى آخر هذه التعلات وهم فيها محقون إلى حد كبير.

وأما كمال يس فلو أطال الله عمره حتى اليوم فإنى لعلى يقين بأنه ما كان ليعترف بهذه التعلات أصلا. ذلك أنه قد خلقه الله ليكون مخرجا مسرحيا، فوضع فى مكوناته روح القيادة الخلاقة: الدماثة، رقة الحاشية، الأدب الجم، الانضباط، الصرامة، النظرة الشمولية التى باستطاعتها أن تجمع كل مكونات البيئة وتفاصيلها الحيوية الجوهرية، الخيال الخصيب القادر على تصور البيئات الفنية ووضعها فى محيطها الاجتماعى الصحيح، القدرة على توجيه الممثل نحو التصور الصحيح للشخصية التى يمثلها وترسيخ أقدامه على أرض الواقع الملموس؛ الذهن اليقظ على الدوام يبحث عن إضافات جديدة تثرى المشهد المسرحى وتوضح أبعاده الخفية وتساعد المتفرج على استيعاب المضمون الفكرى للنص المسرحى.

بهذه الخصائص البارزة، التى لمستها طوال سنوات عديدة من الود والحميمة والصداقة؛ كان كمال يس لا يطيق السكوت عن ممارسة الإخراج المسرحى لأكثر من شهور قليلة يستريح فيها من أثقال عمل سابق. لم يكن ليعترف بالمناخ العام ليقينه أن الجمهور المصرى، خاصة جمهور المسرح، من السهل استعادته واستقطاب احترامه وحماسته بتقديم عمل جيد لا يستخف بعقلية المشاهد. فلطالما قال لى فى مناقشات وأحاديث أجريتها معه وندوات إذاعية شاركته فيها: إن هذا الجمهور الغفير الذى يتزاحم على شباك المسرح التجارى ليس كما يزعم الزاعمون جمهورا انفتاحيا يبحث عن التسلية والإضحاك إنما هو نفس جمهور الفن الجيد لكنه انجذب للفن الردىء نتيجة انحسار المسرح الجاد نظرا لسوء الإدارة من ناحية واعتساف الرقابة السياسية من ناحية أخرى وإنه لمن العجيب وفى نفس الوقت يفسر هذه الظاهرة - أن الرقابة التى تعترض على مسرحية جادة لعشرات الأسباب الواهية المختلفة هى نفسها التى توافق على مسرحيات شديدة الابتذال شكلا وموضوعا لكن المخرج إذا ظل مخلصا للمسرح فإنه يستطيع التحايل على الرقابة بسهولة شديدة بل إن طغيان الرقيب كثيرا ما يكون حافزا على فن عميق جيد إلا أن أزمة المسرح الجاد أبسط من أن

نبحث فى أسبابها إذ هى تنحصر فى أسباب مادية لا أزيد ولا أقل، فالمخرج الذى يتقاضى راتبا ضئيلا من مسرح الدولة سوف يكون على الدوام فى حالة ترحيب بالإخراج للمسرح التجارى نظير مبلغ قد يساوى فى المسرحية الواحدة حاصل جمع ما سيقبضه من راتب طول عمره؛ وكذلك الممثل فى مسرح الدولة سوف ينسحب من المسرحية الجادة لنفس السبب ناهيك عما سيتمتع به العمل من دعاية كبيرة. ولكن مهما طال الزمن - يقول - فإن الجمهور المصرى طول عمره طوع بنان الفنان الجاد؛ ولا يغرنكم رؤيته فى صالة المسرح التجارى أو سينما المقاولات يضحك ويصفق؛ اعلموا أنه يضحك من هؤلاء ويسخر من وضعهم أنفسهم فى حالة المسخرة؛ هذا ليس تشجيعا ولا تأييدًا ولا حتى موافقة على الفن الهابط إنما الفن الهابط مجرد مناسبة تتيح له السخرية. إنه جمهور ذكى مكار شديد المكر لا يعلن عن رأيه الحقيقىٍ بشكل مباشر أبدا.

كذلك لم يكن ليعترف بندرة النص المسرحى الجيد. تلك نظرة أكذوبة مفضوحة. وإذا كان البعض يتعلل بها الآن فإن كمال يس كان كفيلا بأن يضع أمامها عشرات بل مئات النصوص الجيدة الدليل على ذلك أن الهيئة العامة للكتاب تنشر سلسلة شهرية من المسرحيات العربية عمرها يقرب الآن من الثلاثين عاما لو فحصناها بروح طيبة فلابد أن نجد فيها نسبة عالية من المسرحيات الجيدة؛ ناهيك عن أن كاتبا مسرحيا فذا كمحمود دياب رحمه الله لم يُقدم كل إنتاجه على المسرح رغم عمقه وتميزه. لم تكن هذه التعلة لتقف عقبة فى سبيل استمرار كمال يس فى إخراج المسرح الجاد، حتى لو لم يكن هناك كتاب لامعون؛ فمن بين فضائله أنه كان يساعد فى اكتشاف المؤلف الجاد وتقديمه وتلميعه؛ وكل من ميخائيل رومان وسعد الدين وهبه دخل خشبة المسرح القومى لأول مرة على يد كمال يس، الأول فى مسرحية (الدخان) والثانى فى مسرحية (المحروسة).

إذا أردنا أن نؤرخ لدور المخرج فى المسرح المصرى الحديث فإن كمال يس يعتبر فصلا قائما بذاته فى كتاب الإخراج المسرحى. لعله - فى نظرى على الأقل - المحطة التالية بعد محطة يمثلها عزيز عيد رائد الإخراج بمعناه العلمى فى المسرح المصرى الحديث؛ مع كامل احترامى وتقديرى لكافة المخرجين سواء

من الجيل السابق على جيل كمال يس من أمثال فتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى، أو من جيله أمثال نبيل الألفى وحمدى غيث ومن بعدهما سعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوى ونجيب سرور وأحمد زكى وأحمد عبد الحليم وغيرهم.

أقول هذا وقد تداعت أمام ناظرى مشاهد كاملة لا يمحوها الزمن من مسرحيات تعتبر أعمده راسخة فى بنيان المسرح المصرى المعاصر: (الدخان)، (المحوسة)، (الناس اللى تحت)، (كوبرى الناموس)، (حلاوة زمان)، (المهزلة الأرضية)، (العش الهادىء)، (خيال الظل)، (اتفرج يا سلام)، (زيارة مع الفجر)، (يأجوج ومأجوج)، (دكتور كنوك)، (نمرة اتنين يكسب)، (حب بلا نهاية)، (زهرة الصبار)، (زقاق المدق)، (قصر الشوق)، وغيرها من مسرحيات أمتعت جمهور المسرح سنوات طويلة وشكلت شجرة باسقة فى حديقة المسرح العربى بوجه عام وكانت إحدى أكبر علامات نضجه وازدهاره.

يمكن تصنيف كمال يس ضمن تيار الواقعية السحرية فى الإخراج المسرحى. لقد ظهر فى رحلة تشهد نهاية التيار الرومانسى فى معظم الفنون من الشعر إلى القصة إلى الرواية إلى المسرحية إلى السينما. وكان الجمهور قد اعتاد نوعين من العروض المسرحية: الميلودراما الحادة الفاقعة المليئة بالنواح والمصادفات الخرقاء والموت المفاجىء بالجملة والقطاعى.. وكوميديا «الفارس» الهزلية التى يغلب عليها الارتجال؛ التيار الأول أسسه جورج أبيض وطوره يوسف وهبى.. والتيار الثانى تقاسمه قطبان أحدهما مفرط فى الارتجال الهزل الصرف إلى حد الدخول فى قافية مع الجمهور ويمثله على الكسار؛ والآخر منضبط فى نص مسبوك يلعب على وترى الكومبديا والميلودراما ويمثله نجيب الريحانى. وكل من التيارين يعتمد على نصوص أجنبية يقوم بتمصيرها بإتقان وحرفنة. وفى هذين التيارين لم تكن شخصية المخرج قد وصلت بعد إلى سلطاتها الفنية المطلقة بقدرات خلاقة، اللهم إلا مخرج واحد هو عزيز عيد.

ومما لاشك فيه أن زكى طليمات وعبد الرحيم الزرقانى وفتوح نشاطى ونبيل الألفى وحمدى غيث لعبوا دورا كبيرا فى تكبير شخصية المخرج باعتباره المؤلف للعرض المسرحى. هؤلاء طوروا الإخراج المسرحى وأعطوه مفهومه العلمى المنهجى.

ولكى نفهم دور كمال يس فى الإخراج المسرحى علينا أن نتذكر ملمحا مهما

في مسيرة المخرجين سواء السابقين عليه أو المتزامنين معه أو اللاحقين له. ذلك أن معظم المسرحيات التى أخرجوها كانت من تراث المسرح العالمى مع استثناءات قليلة كأن يقوم نبيل الألفى بإخراج مسرحية لتوفيق الحكيم كأهل الكهف مثلا، أو يقوم حمدى غيث بإخراج مسرحية لعبد الرحمن الشرقاوى كمأساة جميلة مثلا. وهؤلاء كان لهم عذرهم لأن المؤلف المسرحى المصرى لم يكن قد نضج بعد باستثناء توفيق الحكيم ومن قبله محمد تيمور وإبراهيم رمزى؛ فضلا عن الذين برعوا فى الاقتباس والتمصير كأمين صدقى وبديع خيرى وأبو السعود الابيارى من أقطاب المسرح التجارى الهزلى. المخرجون السابقون واللاحقون لمعوا فى إخراج المسرحيات الأجنبية المترجمة. وسواء كانت خططهم الإخراجية منقولة ـ أو على الأقل متأثرة ـ عن خطط إخراجية لنفس النصوص شاهدوها أثناء بعثاتهم الدراسية فى الخارج؛ أو كانت من إبداعهم هم فإن الأجواء المطلوب منهم تشخيصها أجواء أجنبية حيث لابد أن تكون البيئة الفنية انعكاسا لمجتمعها وللشخصيات التى يقوم عليها الحدث المسرحى. فالإخراج هنا لم يكن يسمح بتسرب الروح المصرية أو المزاج المصرى أو المعالجة من وجهه نظر مصرية.

من هنا يحق لنا أن نعتبر كمال يس رائد المدرسة المصرية الخالصة فى الإخراج، فقد كانت بداية تألقه الحقيقى تجليات مصرية خالصة فى مسرحية نعمان عاشور (الناس اللى تحت). ثم استمرت هذه الروح المصرية فى صعود دائم من مسرحية لأخرى سيما وأنه قد تخصص ـ تقريبا ـ فى إخراج النصوص المصرية الخالصة، باستثناء دكتور كنوك، وحتى زهرة الصبار لأجاثا كريستى قدمها من خلال معالجة مصرية. تجلت روحه المصرية الخالصة فى أسلوبه الإخراجى فى استخدامه للديكور وللإضاءة وللموسيقى التصويرية وللأداء التمثيلى؛ وفى تمصير لغة الإخراج بحيث يضمن أن المتفرج قد استوعب جميع الرموز والموتيفات والإشارات الضوئية لأنها منتزعه من تفاصيل الحياة المصرية التى يدركها المتفرج جيدا. لقد كان فى إخراجه مهندسا للمشاعر المصرية يخلق منها معماراً ثابت الأركان على خشبة المسرح

❑ ❑ ❑



كـــرم مطـــاوع

الموزون

الوجه قرن فلفل بلدى أحمر، «تخين» من فوق، رفيع مدبب من أسفل.

الملامح محتقنة، مكتنزة، الأنف والعينان والحاجبان والجبهة والذقن والشفتان والخدان والأذنان وسالفا الشعر الغزير المتسق السخى.

ملامح تبدو للعين الفاحصة كأنها قد ركبت فوق بعضها إلى بعضها بصنعة إلهية جبارة، وأن كل ملمح من هذه الملامح قد تم صنعه وحده بإتقان، فجيء بالعينين من متاحف مصر الفرعونية تحمل بريقهم ونظرتهم الثاقبة المتأملة الواثقة تبدو لاهية غير مبالية وهى تتحرك فوق بركان من القلق والتوتر الداخلى والعصبية المخبأة فى أعطاف مستبردة استبرادًا عقلانيا عالى التيار. وجيء بالأنف من مقدونيا فى مراكب الاسكندر الأكبر أو فى ركاب مارك أنطونيو، أنف طويل غليظ نائم كقرموط ميت. وجيء بالجبهة من بلاد الفرس، ضيقة كنزة مدحورة كأنها تقطع الطريق على الشعر الغزير الرمادى الواقف وقفة أولاد الحتة على ناصية الحارة، متكوما كسحب من الدخان الأزرق

رقت كثافته بعض الشيء فبدأ مشعثًا كالعِهْنِ المنفوش؛ على الجبهة المصكوكة كالميدالية، خطوط صورة طبق الأصل من خطوط كف اليد تبدو من بعيد كخربشات الأطفال الأشقياء بمسمار على غطاء سيارة لامعة؛ حتى إذا اقتربت العين من هذه الخطوط ظهر كأن الجبهة نفسها مكونة من عدة طوابق على الطراز الأندلسى جىء بتصميمها من قصر الحمراء فى غرناطة، ويبدو الحاجبان كشطرى سور على ربوة عالية يفصل بينهما فراغ يبدو عند اتصاله بالأنف من الناحيتين كأنه والأنف بطوله مدخل تم تعليته ورصفه بالحصباء؛ يبدأ صعودا من أسفل الذقن الشبيه بزلطة وردية تعبرها خطوة العين إلى الشفة التحتانية وهى بارزة معدة للارتكاز؛ عرض الشفة العليا المسترخية على نفسها تعانى من هجر أختها التحتانية لها جعلها تبدو كبسطة من الرخام تستريح العين فوقها قليلا ريْثما تتهيأ للصعود إلى أرنبة الأنف؛ فإذا ما عبرته مشت طويلا حتى تصل إلى طوابق الجبهة محاولة الجوس فى أبهائها لعلها تعرف فيم يفكر هذا الرجل النحيل المرن كالخيزران، ذو سمت يعلن المهابة ويوحى بالأهمية طول الانشغال فى عظائم الأمور وكبريات القضايا الجوهرية. لكن عين الفراسة إن لم تكن قوية مدربة خبيرة فمن المحتمل أن تفقد توازنها وتسقط فى عينين بحيرتين تحت شطرى السور مشغولتين بالخزف والقيشانى بزخارف إسلامية وأيقونات قبطية ونقوش فرعونية.

فإذا ما توفرت لعين الفراسة قوتها ودربتها وخبرتها استطاعت أن تتخذ من هاتين العينين البحيرتين قاربين للعبور، أحدهما يوصلك إلى عقل كرم مطاوع والآخر يقودك إلى قلبه ثق أن أحد القاربين لن يسبق الآخر ولو بظله. معا يصلان فى وقت واحد إلى أعلى برج وأسفل دُرْج.

تلك هى نقطة الارتكاز فى شخصية كرم مطاوع، وسر توازنه، وهى الأصل الذى ينبعث منه سمت الإيحاء بالأهمية واستقطاب المهابة الذى يبدو على وجه كرم مطاوع وفى إيماءاته وحركاته وسكناته وخطوه على الأرض. لو افترضنا أن توفيق افتتح مدرسة لتدريس نظريته الفلسفية المسماة بالتعادلية، لكان كرم

مطاوع أول خريجيها فى التفوق لا فى ترتيب الأسماء. والتعادلية فى فلسفة توفيق لا تعنى الاعتدال فى السلوك أو ما دار فى هذا الأفق الضيق، إنما يعنى أن تتعادل الأشياء والأمور والأفكار والمعتقدات فى تكوين المرء، النفسى والخلقى والثقافى والدينى والاجتماعى، أن يكون لديه فى كل الأمور ميزانا يفاصل فيه بين الأشياء ويبحث لها عما يعادلها فى القيمة. وما دمت قد عرفت قيمة الأشياء فإن السكك والدروب والمنعطفات كلها تنفتح أمامك تتضح المرئيات والمحسوسات والمدركات فتتخيرها منها الأنفع والأبقى، والأكرم، ستقوم الصلات بينك وبين الأقوام والنظم، فعدم إيمانك بنظام من النظم لا يعنى ـ ما دمت قد عرفته وفهمته ـ القطيعة التامة بينك وبينه، لأنك ـ وقد عزمته وفهمته ـ سنجد أنك تشترك معهم بقدر ما يشتركون معك فى أفكار كثيرة ومعتقدات كثيرة وعادات كثيرة.. فخذ من النظام الذى ترفضه ما تراه نافعا فيه، لكى تتعادل كفتك فى النهاية؛ فقبل أن ترفض جُملة وتفصيلا عليك أولا أن تتعادل؛ أن يكون لديك معادل قيمى. تلك تداعيات بقيت أشباحها فى الذهن مذ قرأنا فى صبانا فلسفة التعادلية لتوفيق الحكيم وما أشك فى أن كرم مطاوع قد قرأها جيدا وتأثر بها بناؤه الفنى والفكرى والنفسى.

فى شخصيته أشياء كثيرة متعادلة بوعى ـ فطريا كان أو ثقافيا ـ أحدث فيه ذلك التوازن الذى نجاه من مزالق الترخص والابتذال والتنازل فى سبيل النجومية خاصة أن النجومية فى غفلة، فى زماننا أصبحت مبذولة لكل متنطع صفيق يزج بنفسه فى عين الكاميرا بأى شكل وبأى ثمن، وفى مثل هذه الفوضى تضيع القيم ويتبهدل الشرفاء والقابضون على قيمهم.. فكرم مطاوع أحد قلة قليلة تعد على أصابع اليد الواحدة فى حقلنا الدرامى بجميع أجناسه الفنية استطاعوا تحقيق النجومية من خلال القيمة، يظل ممثلا محترما، له لغته الخاصة التى لا يحيد عنها وبقوة إشعاعه واقتداره يفرضها عليك فرضا.

التعادليات كثيرة فى شخصيته، بمعنى القوى المتعادلة لا قوة فيها ترجح على الأخرى وإلا ما اجتمعنا فى ميزان واحد: العقل والعاطفة، العلم والأسطورة،

الفكر والوجدان، الموهبة والدراسة، الفن والحياة.. الخ. وهى مجموعة من القوى الفاعلة فى شخصية كرم مطاوع، التى جعلت منه هذا الشخص على وجه التحديد؛ أن يكون مخرجا مسرحيا كبيرا، وممثلا كبيرا، ولو شاء لكان مطربا كبيرا؛ إذ لا تنقصه حلاوة الحس وجمال الصوت ولا دراسة الموسيقى والغناء دراسة استيعاب واستخدام؛ تسمعه يغنى بصوته أغنيات سيد درويش حيث يقوم بتمثيل دوره فى فيلم سينمائى. شهير عنه؛ أداء متمكن حساس حريف لا يقل عن أى مطرب من نجوم محترفين. ولكنه عادل بين أربع كفات درسها فى حياته دراسة علمية بهدف التخصص فيها: القانون حيث تخرج فى كلية الحقوق مستنيرا متميزا مثقفا على أهبة أن يكون وكيلا للنائب العام أو محاميا.. وفن التمثيل والإخراج المسرحى حيث تخرج فى معهد الفنون المسرحية بتفوق وامتياز رشحه لبعثة دراسية على نفقة الحكومة فى إيطاليا.. والغناء حيث كان يدرب حاسة الغناء منذ الصغر فيغنى لنفسه أو لغيره ما يؤثر فيه من الغناء العربى. لقد وازن بين هذه الاتجاهات الثلاثة فوجد أن اشتغاله بالفن يعادل اشتغاله بهذه الاتجاهات دفعة واحدة؛ لأنه - موضوعيا - أكثر استعدادا له من الناحية النفسية والمزاجية من المنطقة الإبداعية الصرفة فيه؛ فأى جاه أو مركز أو شهرة أو مال يتحقق بعيدا عن الفن فلن يكون هو سعيداً قدر استمتاعه بأن يكون فنانا، يمارس الفن، يساهم فى بناء الإنسان وتنويره، يخاطب البشرية بلغة القلب والمشاعر والمخيلة الإنسانية. فى غير هذا الاتجاه لن يكون، لن تتحقق شخصيته؛ ترى أى جاه وأى مال يعادل قيمة استمتاع الفنان بحضوره الذاتى المؤثر فى قلب الأمة وعقلها وسلوكها. لهذا فقد اختار الفن بشكل حاسم، بل لعله لم يناقش الأمر فى ذهنه إنما تصرف تلقائيا بما هو مرسوخ فى لا وعيه لقد انحاز للقيمة بانتمائه إليها متأهلا لها. وحينما ازداد فى بلاد الفرنجة علما وخبرة وتجربة وثقافة مرئية مسموعة مقروءة معا فى نفس الآن طوال سنوات البعثة؛ أصبح أكثر إدراكا للقيمة عن ذى قبل؛ فما لم يكن هو نفسه معادلاً لهذه القيمة فإنها على أهبة الاستعداد لأن تلفظه قبل أن يتنكر

لها. ما لم يكن ـ بالتعبير الشعبى ـ قَدَّها - فإنها ستهينه إذا استمسك بأهدابها؛ فعليه إذن أن يكون عبدا لها، خاضعا لأوامرها ومتطلباتها حتى لو كسدت بضاعتها وساء حالها بين القوم ومات هو من الجوع: فليمت، ويكفيه شرفا موته واقفا يعمل، أو معزولا فى درب القيمة.

جاء من البعثة كالشلال، مخرجا مسرحيا ذاع صيته قبل وصوله إلى مطار القاهرة بوقت طويل. وكانت فرقتا المسرح القومى والمسرح الحر قد خلقتا مناخا مسرحيا محترما ما لبث حتى شكل جمهورا واعيا بحقيقة اللعبة المسرحية كبرلمان فنى للتشريع الإنسانى. فى ذلك المناخ نشأ أول نص مسرحى مصرى قلبا وقالبا يعرض للتراجيديا الاجتماعية المصرية فيجد العمال والفلاحون والصناع والحرفيون والموظفون لأنفسهم أدواراً على المسرح. بدأ الناس يتعرفون على أنفسهم وينفتح وعيهم على حقيقة أوضاعهم وينشغلون فى التفكير فى مصائرهم. نشأ هذا النص المسرحى المصرى الخالص على يد نعمان عاشوراً أولا فى رائعتيه (الناس اللى تحت) و(الناس اللى فوق)، ثم انتمى إلى الخشبة جيل كامل من الأدباء دخلوا بكل ثقلهم على هذا الميدان الأكثر فاعلية واحتفالية: رشاد رشدى والفريد فرج ويوسف إدريس وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان وعلى أحمد باكثير وتوفيق الحكيم. وساعدت فرق التليفزيون المسرحية على شعبنة المسرح بحيث أضيف إلى الجمهور المتمرس الذواقة جمهور جديد صار مستعدا للتمرس والتذوق. هذه الانتعاشة الكبيرة ولدت ـ مسرحيا ـ فى حجر جيل مسرحى رائد للحداثة تمثل فى حمدى غيث ونبيل الألفى وفتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى وكمال يس، وهى أسماء كما نرى من أجيال مختلفة وغير مرتبطة بقصد؛ إلا أنها أسست فن الإخراج المسرحى ومثلت أحدث مدارسه فى العالم؛ وشهدت الخشبة أمجاداً شاهقة من الإخراج والتمثيل لم يكن له من قبل نظير. على هؤلاء جاء الفتى كرم مطاوع وهو على علم تام بأساتذته الذين درسوه فى معهد الفنون المسرحية وفى الحقل العام؛ وقد شاركوا جميعا فى تأسيس إحساسه بالقيمة وضرورة وأهمية الالتزام بها والذود عن

حياضها وإلا فإن صاحب القيمة هو الوحيد الذى سيظهر للجميع قليل القيمة إذا ترخص مرة واحدة.

بكل اعتداد بالنفس تلقى كرم مطاوع أول مسرحية يكلفه بها المسرح القومى بعد عودته من البعثة. المسرحية نفسها كانت مصيبة سوداء، تشكل تحديا قويا لشاب طرى العود لم يتمرس بالخبرة العملية بعد. إنها مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس، عبارة عن مغامرة فنية جريئة، لا تنتمى إلى الأبنية المسرحية الغربية التى درسها كرم أو شاهدها سواء هنا أو فى بلاد الغرب. إنها عبارة عن سامر مصرى بطله فرفور البلدة الذى جُبل على السخرية من كل شىء حتى من نفسه فيضحك الناس ويهابون ذكاءه ويتقون حدة لسانه؛ سيما وهو الآن يقوم بتمثيل دور أمامهم فى قلب السامر هم جميعا يعرفونه من قبل ويعيشونه غير أنه يكشفه لهم الآن بشكل فاتهم أن ينتبهوا إليه ليدركوا فيه كل هذه الجوانب الجوهرية. الفرفور يستغرق السامر كله ويرفع مستوى تصعيده لقضية حياتهم ومصيرهم، قضية العبد والسيد، والسيد والعبد، تلك العلاقة السرمدية التى لم ولن تنتهى حتى بعد الفناء. وكان الحقل المسرحى مسمما ببعض الشائعات حول نجاح العائدين من البعثات- إذا نجحت لأحدهم مسرحية قالوا لقد شاهد عرضا مماثلا له فى بلاد الفرنجة واقتبسه أى أنه لا فضل له فى هذا النجاح، أما إن كانت المسرحية من الأدب العالمى قالوا لقد نقل الخطة الإخراجية كاملة من عرض الفرقة الفلانية. إلخ. وهذا تحد آخر أمام هذا الشاب الذى يقول باسم الله الرحمن الرحيم نويت الإخراج: هاك يا فتى مسرحية لا تنفع فيها أى خطط أو اقتباسات أجنبية، فهى سام مصرى صرف، وفر إذن ما تعلمته من إبهار وسحر ومنظرة ديكورية وإضائية وموسيقية وما إلى ذلك من خبرات. دع كل ما تعلمته فى الغرب والشرق جانبا وكن مصريا خالصا كالنص الذى ستخرجه، عليك أن تبدع من خلاله، فى إطاره، وأن تستقى كل مؤثراتك ورموزك ووجهات نظرك الفكرية من مفردات هذا العالم نفسه على وجه التحديد. يعنى ببساطة كن أنت، كرم مطاوع الذى يعشق

الإخراج المسرحى والتمثيل. وكان له ما أراد، دمج الخشبة فى الصالة ووحد بينهما وفى نفس الوقت أبقى للخشبة استقلالها وجلالها؛ إلا أنه وظفها توظيفا جيدا جدا فى تحضير شكل السامر وجوه وأنسه وسخونته وحيويته وضوء قمره وعليل نسيمه؛ لذا فرغم ارتفاع مستوى الحوار والنكتة والقفشة والغمزة والفكرة إذ يتم مناقشة موضوع بهذا الحجم وهذه الخطورة مناقشة مستفيضة مجسدة، فلقد اندمج فيها المشاهدون أعظم اندماج، حتى لقد أدمنها البعض وبات من الشائع أن يسألك أحدهم: شفت الفرافير كام مرة؟ وإذا كان توزيع الأدوار ثلاثة أرباع الإخراج فاختيار كرم مطاوع لعبد السلام محمد - السفروت الساخر اللى لسانه متبرى منه - فى دور الفرفور، ولتوفيق الدقن - الخشن الدحلاب الألعبان الطماع المتسلط - فى دور السيد؛ ولعبد الرحمن أبو زهرة فى دور الميت الذى هب يتفاوض على دفنه؛ ولسهير البابلى فى دور الدعيه أقول إن اختياره لهؤلاء دلٌ على ثقوب النظر واتساع الأفق؛ وفيما عدا ذلك فقد لعب بالإضاءة وباللون وبالحيل الميكانزمية والكيماوية وبأفئدة الجماهير وعقولهم لعبا عظيما لشهور طويلة؛ فكان أول مخرج مسرحى يولد كبيرا بمعنى الكلمة؛ فجأة بين يوم وليلة أصبح هناك مخرج مسرحى كبير مشهور جماهيريا اسمه كرم مطاوع.

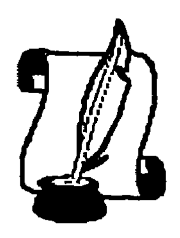
الفتى الذى ولد كبيرا لايسكره خمر النجاح بل يوقظ فيه الوهج إذ تلقى شهادة جديدة أكدت له أن الالتزام بالقيمة هو المفتاح الحقيقى الوحيد للدخول إلى قلوب المصريين وعقولهم، عندئذ تراهم قد تفاعلوا معك ورفعوا قدرك.

على أن نشوة النجاح تبهج الفتى فيجاهر فى الصحف بإحدى تعادلياته قناعاته، هى أن الإخراج عنده يعادل النص إن لم يتفوق عليه فهو على الأقل ليس دونه إبداع ولا اختلاف لغة؛ فإذا يوسف إدريس هو مؤلف النص فكرم مطاوع هو مؤلف العرض؛ فهذا العرض ليس تنفيذا لتعليمات المؤلف الموضوعة بين قوسين؛ إنما هو إعادة صياغة للنص مسرحيا، بلغة المسرح ومفرداتها الكثيرة. هو ليس مجرد تنفيذ للنص إنما هو جهد إبداعى من ناحية وإضافة

فكرية من ناحية أخرى؛ فالتجسيد على هذا النحو والتشخيص على هذا النحو وأداء بقية المفردات من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركة كل ذلك يعطى أبعادا جديدة توسع من أفق النص وترتفع بمستوى استيعابه عند الجماهير بتحويله - فعليا - إلى سامر للأنس والمودة والأريحية. ثارت ثائرة المفكرين على كرم وهاجمته الأقلام فى الصحف دفاعا عن الشخصية التقليدية المهيمنة للمؤلف؛ وفى ظنى أن كرم أيامها لم يفلح فى التعبيرعن وجهة نظر جيدا كما تبلورت فى الأذهان فيما بعد ألا وهى أن الإخراج يعادل النص فى القيمة الفنية والفكرية كما يعادله فى المسئولية.

توالت بعد ذلك أعمال كرم المسرحية كمخرج ذى قدرات استثنائية، فأخرج (الفتى مهرن)، و(شهر زاد) و(روض الفرج) و(يا بهيه وخبرينى) و(الوافد) وغيرها من مسرحيات اعتبرت علامات فى تطور الإخراج المسرحى العربى.

أما كرم مطاوع الممثل فلابد أن نشهد له التزامه بالقيمة. ولقد يستثقل بعض الناس ظله كممثل. لا بأس فالفن تذوق شخصى محض. وإن جاز لنا أن نقول رأيا فى أولئك الذين كانو يستثقلون ظله كممثل فإننا نراهم لا يزالوا واقعين تحت تأثر المفهوم الخاطىء للممثل ولمعنى التمثيل. وربما كان كرم مطاوع وسعد أردش كلاهما تأثر بالأداء الإيطالى الهادىء المجسد للمشاعر الدقيقة فى تشخيصات وموتيفات حركية، المحتدم الصراع داخليا. وقد لعب كرم أداوراً هائلة فى التليفزيون والسينما والمسرح والإذاعة، من الولد الحبِّيب إلى رجل الأعمال إلى المثقف المحبط إلى السياسى المهزوز إلى ما شئت من أدوار حقق بها نجومية شعبية، توازيها أو تعادلها - مكانة مرموقة بين جماهير المثقفين والمتذوقين. لقد ظل يعمل بكبرياء الفنان المسئول حتى سقط صريع الجهد والتوتر، ومات كريما فى مستشفى مصرى متواضع، وأبت روحه أن تعطى للحكومة فرصة الإنفاق على علاجه مليما واحدا، إذا رحل قبل السفر بساعات قليلة.



باب السما

* الشيخ على محمود: المزمار
* الشيخ مصطفى اسماعيل: المشخص
* الشيخ محمود خليل الحصرى: الأرغول



الشيخ على محمود

المزمـــار

تتراجع العمامة إلى الوراء بمقدار الجبهة، صانعة للجبهة خلفية بيضاء كملائكة الرحمة الأصلاء.

يتقوس الخط الفاصل بين الجبهة والعمامة فكأنه خط الأفق البعيد تلتقى عنده السماء بالأرض.

العمامة هى السماء الصافية ملآنة بموج كثيف من الزبد الأبيض، والرأس كوكب غائص فى الزبد السماوى معلق فيه.

الجبهة كخرطة الجبنة القريش، شهية المنظر بيضاء ناصعة، صريحة، عليها خطوط مطبوعة لعلها من أثر الحصيرة التى يلفون بها الجبنة قبل تخريطها.

هى خطوط أشبه بالشعيرات، تبدو كخطوط اتصال بين الأرض والسماء تلتقى عندها محطات المشاعر الغزيرة التى لا تنى تقطع المسافات البعيدة رائحة غادية بين الأرض والسماء كالمزن برح به الشوق إلى أمه الأرض ما يلبث حتى ينهمر عليها مطر يغسلها ويروى عطشها ويؤهلها للخضرة والنماء والعطاء.

ما أشبه الجبهة بقصعة آلة العود؛ لعلها أكثر شبها بشكل آلة البونجز أو تلك التى يسميها العامة بالنقرزان.

أما بقية الوجه فأشبه بآلة القانون، سيدة الآلات الشرقية على الإطلاق وأعظم رقعة تجمعت على متنها الأوتار. إنه ملعب الموسيقى، وقانونها الدستورى الذى ينظم شرائع النغم بكل دقة فلا يترك صغيرة ولا كبيرة إلا واحتوتها أوتاره القادرة على التقاط أدق وأرهف النأمات.

من قوس الجبهة تحت العمامة ينسحب الصدغان فى انسيابية وسراحة فتبدو الأذنان فى أعلى الصدغين كمقبضين للأوتار.

يسعى الصدغان نحو التلاقى فى ذقن تتطابق مع بوز آلة القانون الشبيهة بورقة التوت.

الواقع أن وجه الشيخ على محمود ـ سيد المنشدين على الإطلاق فى تاريخ الإنشاد الدينى الإسلامى ـ يشبه آلات موسيقية كثيرة؛ فكأنه نحت موسيقى شرقى كامل تم تلخيصه فى ملامح وجه إنسانى. وكذلك صوته، تجمعت فى أوتاره كل إمكانات الآلات، وكل مواهب الطيور المغردة، وكل ما فى الكون من رنين وشجن.

الأنف طويل بشكل لافت للنظر، اشبه بالمزمار البلدى، عند التقائه بالحاجبين يبدو الحاجبان كشطرى شاب فوق فم مطبق على مبسم المزمار. العينان المقفلتان كأصبعين ممسكين. ومن الصدغين تتصاعد خيالات متماوجة متحركة كظلال أصابع تضغط على الثقوب لتحبس النغم أو تطلق سراحه بحساب دقيق. أما أسفل الأنف فهو بوق المزمار تنفرش على اتساعه الأنغام؛ حيث يبدو الشارب كظل للبوق.

الحنك واسع مرهف الشفتين. يا له من حنك عظيم، لكأنه طاقة مفتوحة على جنة الخلد.

فى هذا الحنك تصب جميع الآلات الموسيقية أصواتا شديدة التنوع..

تشابه الأنف مع المزمار البلدى لا ينفى تشابها آخر مع قصبة الناى، أو قصبة السلامية، أو الأرغول.

لكن الصوت إلى صوت الناى أقرب.

أرأيت إلى تلك الحميمية العظمية فى صوت الناى؟..

أرأيت إلى ذلك الشجن والحنين ينفثهما الناس فى الأفئدة فكأن مجمرة ملتهبة بالنار قد التحمت جذوتها بالريح فاشتعلت فى وجدان المستمع فأنضجت فى مشاعره رمل المعانى الإنسانية العميقة البدائية؟..

هل جاءك حديث الناى وسر ما فيه من شجن يذيب فى لهيبه أصلب المشاعر يحيلها إلى سبيكة من الإنسانية.

إن جلال الدين الرومى ـ أعظم شعراء الإنسانية قاطبة ـ يفض مغاليق هذا السر فى بساطة شعرية تخترق سويداء القلب، لينجلى على ضوئها أجمل معادل موضوعى شعرى لعلاقة الإنسان بربه.

يفسر جلال الدين الرومى سر هذا الشجن العظيم فى صوت الناى بأنه حنين هذه القصبة للفرع الذى اقتطعت منه. فمنذ اقتطاعها وعزلها عن جذرها وهى تنوح وتفضى للأنفاس والأصابع بسرها تبث شكواها وألمها وعظيم اشتياقها للأصل الذى عُزلت عنه، لعله يسمعها فيشفق عليها ويعمل على استردادها أو يذهب إليها حيثما كانت.

ذلك بالضبط هو ما يفسر علاقة الإنسان بالله..

إن الإنسان هو الروح التى نفخها الله فى الأرض فتشكلت على هذا النحو البشرى تحمل أعظم موهبة حباها الله بها وهى العقل والشعور.

ومنذ ميلاد الإنسان وحتى رحيله يظل عقله يبحث تائها فى الملكوت عن أصله وفرعه وجذره..

وهو فى هذا البحث عبر هذه الرحلة الطويلة منذ خلق البشرية وحتى اليوم ينتج فنا وعلما وضلوات يتقرب بها إلى الله..

بوعى أو بغير وعى فلا شك أن رحلة الإنسان فى الحياة ـ من الميلاد إلى

الموت ـ هى محاولة لاكتشاف المجهول والمعلوم معا. وكلاهما ـ المجهول والمعلوم ـ يقودان إلى بحث عن المعرفة، ليعرف المجهول ويزداد معرفة بالمعلوم. إلا أن الهدف الرئيسى والأساسى فى النهاية هو معرفة أصله؛ هو توق إلى معرفة الله، حنين العودة إلى الأصل الذى انحدر منه الإنسان.

ولأن الإنسان لا يصل إلى هذا الهدف المنشود أبدا؛ إذ ليس للمخلوق أن يرى الخالق رأى العين وإن أدركه بالعقل والحس؛ فإن الرحلة لا تنتهى ولا تتوقف ما بقى الإنسان على ظهر الأرض.

تظل هذه الرحلة مصدرا لعذابات كثيرة، وتطرفاتٌ وشطحات كثيرة؛ لكنها تظل كذلك مصدرًا للإبداع الإنسانى بجميع أنواعه وألوانه ومستوياته؛ إبداعًا يضىء الحياة للإنسان، ويزكى فيه معالم الإنسانية، ويكشف عن أوجه متعددة للحقيقة، كل وجه يمثل حقيقة بذاتها متعددة الأوجه، وهكذا إلى ما لا نهاية.

غير أنها ـ أبدًا أبدًا ـ ليست حلقة مفرغة؛ إنما هى صعود متواصل نحو الرفيق الأعلى، نحو الأصل الذى فيه يتمثل الطهر والسلام، وبالاقتراب منه يتحقق شىء من الطهر والتطامن، سرعان ما يتولد عنهما رغبة فى المزيد.

تلك هى جِبِلَّةُ الإنسان. وتلك هى رحلته.

أليس صوت الشيخ على محمود أقوى تمثيلا لهذه الرحلة العظيمة الخلاقة المليئة بالإبداع؟.

نعم.. نعم..

فصوته سلم موسيقى تصعد على أوتاره ودرجاته روح الإنسان إلى سماوات عليا شديدة القرب من الله.

الشيخ على محمود كان نجما ساطعا بين قراء القرآن الكريم، مدرسة وحده فى القراءة. كذلك كان سيد المنشدين فى تاريخ الإنشاد الدينى الإسلامى.

إلى ذلك هو حلقة وصل بين الغناء الدينى الصرف، والغناء الدنيوى الحديث بمعناه المتعارف عليه اليوم.

بادئ ذى بدء لابد من الإشارة إلى ذلك الفيلق العظيم من المشايخ الذين اقتحموا ميدان الغناء الدنيوى التطريبى، وساهموا بقدر كبير جدا فى تمصير الموسيقى الغنائية وتعريبها، وتخليصها من الطابع التركى الذى سيطر عليها زمنا طويلا وابتلع فى جوفه كل ملمح مصرى لدرجة أن الغناء المصرى إبان الدولة العثمانية وما بعدها بقليل كان فى الواقع غناءً تركيا خالصا وإن نطق باللغة العربية وباللهجة المصرية الدارجة.

وإذا كان المصرى لم يتحرر تماما من الطابع التركى والرطانة الأجنبية الاحتلالية إلا على يدى درويش صاحب أول وآخر ثورة حقيقية فى الموسيقى العربية، حيث انتبه إلى الفولكلور الغنائى المصرى المتمثل فى أغنيات العمل المتنوعة فى الريف مثل أغنيات التخمير والعزيق والشادوف والساقية والبذار والحصاد والبناء وما إلى ذلك، وأغنيات الأفراح من حب وخطوبة وشبكة وحنة وزفاف وصباحية، وأغنيات الطفولة من مهد وتهنين وسبوع وطهور، وأغنيات البكاء على الراحلين؛ كما انتبه إلى حديث الناس فى الحياة اليومية وما يحكمه من إيقاعات تحدد درجات الانفعال من فرح إلى سخط إلى غضب إلى عراك إلى نداءات للباعة..

أقول إذا كان الغناء المصرى لم يتحرر تماما إلا بثورة سيد درويش؛ فإن جهود المشايخ ـ وعلى رأسهم الشيخ على محمود ـ قد منحه، من جانب آخر، تراثا كبيرا جدا من الاتجاهات النغمية القادرة على هز الروح والتأثير فى الوجدان، استقوه بدورهم من نشاط الطرق الصوفية التى استعانت بالموسيقى كضابط لحلقات الذكر، فجعلوا من الموسيقى أداة للوصول إلى حالة من الوجد والورع؛ إذ تقوم الموسيقى بنفض الجسد وتخليصه من الطاقة الزائدة التى يمكن أن تستقطبها الشرور. وقد نجحوا بالفعل لدرجة أن حلقات الزار قد ورثت هذا التقليد فأصبحت تستخدم الموسيقى الإيقاعية العنيفة لطرد الشياطين والعفاريت من الأجساد الملتبسة بها.

عبده الحامولى ومحمد عثمان والشيخ يوسف المنيلاوى والشيخ المسلوب والشيخ سلامة حجازى والشيخ درويش الحريرى والشيخ محمود صبح والشيخ على محمود والشيخ زكريا أحمد وغيرهم بدأوا حياتهم كمنشدين فى حلقات الذكر يغنون التواشيح والأهازيج والمدائح النبوية.. فانطبعت أرواحهم الفنية بما فى الغناء الصوفى من حنو وتضرع وابتهال ورقة فى استرحام الله وطلب عفوه؛ فأصبح الفن عندهم قرين الصفاء الروحى. ولأن الغناء الصوفى مرتبط بحلقات الذكر فى معظم أحواله فقد اشتد عند هؤلاء الإحساس بالإيقاع؛ حيث يرتبط الغناء بحركة الذكر وينسجم فى الانتقال من طبقة إلى طبقة ومن مقام إلى مقام لدرجة أن الذاكرين أصبحوا يطلقون على نوبة الذكر اسم الطبقة فيقولون: طبقة ذكر؛ وهى قد تستمر فى الوقت من عشرين إلى ثلاثين دقيقة.

المشايخ الرواد طوعوا التراث الصوفى الدينى للغناء الدنيوى. ومن عباءتهم خرج سيد درويش وزكريا أحمد وأم كلثوم وعبد الوهاب ومن قبلهم محمد عثمان وكامل الخلعى وغير هؤلاء وأولئك. وكانت ثورة سيد درويش إيذانا بتخليص الغناء المصرى تماما من الطابع الدينى ورفده بمشاعر الحياة الاجتماعية العامة وهى غنية بأساليب التعبير الطازجة. ولكن موت سيد درويش فى سن مبكرة، وارتباط ثورته الغنائية بخشبة المسرح، أتاح للشيخ على محمود إعادة ربط الغناء بالتراث الدينى الصوفى فكأنه أعاد اكتشاف النبع من جديد.

استفاد الشيخ على محمود من جهود كل المشايخ السالف ذكرهم الذين استفادوا بدورهم من من جرأة عبده الحامولى الذى كان أول من انتقل مباشرة من الإنشاد الصوفى لحقات الذكر إلى غناء التخت. حينذاك كان هناك طريقتان سائدتان فى الغناء العربى كما أشار الأستاذ الراحل محمد فهمى عبد اللطيف فى دراسته العظيمة الرائدة عن الفن الإلهى. الطريقة الأولى هى طريقة إبراهيم الموصلى التى تحتم على من يغنى ألحان الأقدمين - وكانوا يطلقون على اللحن اسم: صوت - أن يلتزم بها كما هى دون أدنى تحريف أو تصرف، وعلى المطرب أن يخضع صوته لها ويتدرب على ذلك. أما الطريقة الثانية فهى طريقة

ابن جامع - وكان ندّاً للموصلي - وهي تعطى المغنى حرية التصرف فى الأداء والابتكار وتطوير النغم تبعا للحالة الشعوية التى يشيعها الكلام الملحن فى إحساس المغنى وقد انتمى الحامولى لهذه الطريقة فكان يخضع الألحان القديمة لصوته هو.

وهذا ما فعله الشيخ على محمود فى مطلع حياته الفنية مع الألحان السابقة عليه؛ مما ساعده على اكتشاف إمكانية الخلق والابتكار فى نفسه فأصبح يضع لنفسه ألحانه الخاصة التى عادت بالغناء إلى أصوله الصوفية الأولى ولكن مشبعة بروح العصر الحاضر وبما اكتسبته الموسيقى المصرية من تطور حديث ربط بينها وبين الحياة العامة.

النغم عند الشيخ على محمود فيه عراقة وأبهة وفخامة. فيه إلى ذلك ورع وتقوى، وحنان دافق، وحنين إلى الفناء فى الذات الإلهية، ولوعة الفراق حيث تحول الدنيا الفانية بين الإنسان والالتحام بأصله الإلٰهى الشريف. نغم فيه مقامات الصوفية سواء فى الغناء أو السماع معا، مقامات الطريق الموصل إلى الله. يشعر المستمع كأنه فى حالة إسراء ومعراج؛ يرتحل فى مجاهدة ومكابدة. كل مقام بمرحلة، وكل مرحلة بمقام من مقامات عديدة: التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، الرضا؛ حيث تبلغ النفس فى هذا المقام الأخير إلى راحتها واطمئنانها، إلى السلام الروحى.

نغم تشعر بأنه قادم لتوه من رحاب الكعبة المشرفة؛ من مجالس الخلفاء، من ندوات إخوان الصفا، من حضرات الذاكرين الذين اتسعت رقاع موسيقاهم باتساع طرائقهم من فارس إلى تركيا إلى الهند إلى بغداد إلى حلب وصنعاء وطنجة والأندلس، حيث الصفاء الروحى هو الأساس فى علاقة الإنسان بربه، وعلاقته بالحياة وبالبشر. نغم تتجسد فيه المقامات الصوفية السالفة الذكر من توبة وورع وزهد وفقر وصبر ورضا؛ فتطهر النفس السامعة من أدران الحياة، ترقق مشاعرها، تقودها من الإحساس بالذنب إلى الرغبة العارمة فى التطهر،

تزيل عنها خشونة الأطماع والتكالب على العَرَضِ الزائل، ، تحيلها إلى شفافية خالصة.

لا غرو أن يكون الشيخ على محمود أقوى صوتا يحرك الأفئدة يبث فيها الحركة الذاكرة بصيحة: الله حى.

يقول الخبراء إن صوته كان من أغنى الأصوات فى عصره والعصور التالية بل والعصور السابقة عليه؛ وإنه كان الصوت الوحيد الذى يحفل بإمكانيات تخت كامل. ففيه تمثيل لكل الآلات الموسيقية: القانون والعود والكمان والناى والأرغول والمزمار. وكان يستطيع أن يغنى بكل النغمات التى تصدرها كل آلة من هذه الآلات، فيغنى كأنه القانون أو العود أو الناى أو المزمار أو الكمان.

مقامات الأحوال الصوفية، مع المقامات الموسيقية، قلما امتزجتا فى صوت واحد بهذا التكامل العبقرى الفذ؛ بحيث تجىء المقامات الموسيقية مرآة صافية للمقامات الصوفية، فكأن النغمة حال من الأحوال تضع المستمع فى حالة من الوجد.

من حالات الوجْد التى يشيعها أداء الشيخ على محمود ينشأ الإحساس بالطرب عند المستمع، والإحساس بالتطهر.

إن السامع للشيخ على محمود يتحول تلقائيا إلى صوفى، كأنه تربى فى مجالس الصوفية وتعلم آداب الاستماع. فآداب الاستماع عند الصوفية تضع المستمع فى موقف أرقى من السماع العادى السلبى. تضعه فى موقف خلاق مشارك للمغنى فى عملية الخلق الفنى التى هى فى الأساس ـ عند الصوفية ـ حالة من «التوجدن» الصرف؛ حيث يصير السماع نفسه نوعا راقيا من التأمل والاعتبار والاتعاظ والاستكشاف والرؤية بل والوصول ـ فى حالة الاندماج ـ إلى الطريق النافذ على السماء.

الغناء الدينى الصوفى على حنجرة الشيخ على محمود زاداً دنيويا ضروريا،

سيَّما وأن حنجرة الشيخ لينة هفهافة كالحرير الطبيعى، نقية كالعقيق الحر، ثمينة مخملية كالياقوت، سخية كالضوء، شفافة كاللؤلؤ، ندية كالخس المحلاوى. تنساب عليها الأنغام صعودا وهبوطا من قرار المشاعر الدفينة فى قاع النفس البشرية إلى جواب الاستغاثة والابتهال إلى الله. يساعده على ذلك نفس طويل كحبل ممدود لاينقطع ولا ينتهى بل ينعقد وينفك لينعقد فينفك إلى ما شاء الله فى جدول روحى بين الدين والدنيا، بين الجنة والأرض، بين النور الإلهى والإشعاع الإنسانى. إذا قرأ القرآن ذاب وذوَّب المستمعين فى بحر من السحر البيانى الإلهى الناصع. وإذا أنشد عيَّش الناس فى آيات بيِّنات.

كان خبيرا بالموسيقى خبرة علمية وعملية واسعة وعميقة فى آن؛ فافتتح بصوته وألحانه مناطق غنائية جديدة غاصت إلى أغوار بعيدة فى النفس البشرية. وجعل من «الأذان» سمفونية غنائية إلهية تشد الناس شدًا إلى الصلاة والتهجد.

وتأثيره فى محمد عبد الوهاب أقوى من تأثير سيد درويش؛ خاصة أن ثورة سيد درويش كانت مرتبطة بمشروع اجتماعى سياسى مات فى مهده بفشل ثورة التاسع عشر؛ وسرعان ما عادت أغنية التخت تتبوأ مكانتها فى المجتمع؛ وبدأت المشاعر الجماعية للشعب المصرى تعيش حالة من القهر والإحباط والثورة المكبوتة والقلق والضياع؛ أصبحوا فى حاجة ماسة إلى نوع من السلام الروحى. ولم يكن يرضيهم حينذاك ـ كما أدرك عبد الوهاب بفطرته أو بثقافته ـ إلا اقتباسات من سفينة الشيخ على محمود، المعلقة فيما بين السماء والأرض على أجنحة من الحنين الدافق إلى أصل الأصول وباعث البشر.

❑ ❑ ❑



الشيخ مصطفى إسماعيل

المشخص

كثدى الأم ألولود وجهه..

ثدى أصابه الهزال من فرط البذل والعطاء امتصت رحيقه عشرات من الأجيال ومع ذلك. الرأس مقطوشة من أعلى فتبدو فى استدراتها ككورنيش المئذنة. أسفل دائرة العمامة حاجبان خفيفان كل منهما أشبه بعلامة المدّ على حرف الألف. من تحتها عينان ضيقتان كعينى العصفور. بينهما أنف دقيق أشبه بزر الخيار المخلل، يستقر على فم مطبق الشفتين كأنه نذر للرحمن صوما عن الكلام؛ كأنما هذا الفم الذى طالما ترنم بالقرآن الكريم أصبح يعز عليه النطق بكلام آخر.

سحنة تراها على وجوه جميع الفلاحين المصريين خاصة أبناء محافظة طنطا أتباع السيد أحمد البدوى وإبراهيم الدسوقى. إنها سحنة الذين اهتدوا بالحكمة إلى الصلاح والورع والتقوى؛ لا تمل من التأمل والاندهاش ولذة اكتشاف الآيات البينات. فيها إلى ذلك شحوب وإرهاق أساسه ـ ربما ـ ارتفاع درجة السكر فى الدم من فرط الجهد والعناء.

تستقر الرأس - مؤقتا - فوق رقبة مهزولة بارزة العروق. لكن عند قراءة القرآن تتحول هذه الرأس إلى طائر رشيق يحلق فى سماء النغم يعلو ويهبط ويتمايل، وينفصل عن الجسد يطوف بجميع فضاءات الآيات البينات يبذر فى السرداقات حبا وعنبا وقضبا. وزيتونا ونخلا.

فى شبابه كان ذلك الوجه يمتلىء بالدم والحيوية كشمامة إسماعيلية؛ وحين يندمج فى القراءة تتضخم عيناه وينعقد ما بين حاجبيه كأن كل ذرة فى كيانه تعمل جاهدة بإخلاص لتسوية النغم. أما فى سنواته الأخيرة فإن الهِرَم وإن غزاه فى جميع أنحاء الجسد لكنه وقف عن غزو صوته فبقى على فتوته وجبروته حتى ليصعب على من يراه تصديق أن هذا الصوت الفتى كأنه تخت شرقى كامل قد خرج عن هذا الكيان النحيل.

وهكذا حق لى أن عشق صوت الشيخ مصطفى إسماعيل بدرجة تصل إلى حد الجنون المروع. ولست أظننى منفردا فى هذا العشق العظيم. قد جاء علىّ حين من الدهر أظل أبحث عنه وراء مؤشر المذياع طوال الليل كما يبحث العليل عن جرعة الدواء الشافى ولا أقول المسكن. بدأ هذا العشق فى سنوات الطفولة المبكرة. فمن حسن حظى أن كان فى دارنا بالقرية - الطنطاوية آنذاك - ذلك الجهاز السحرى المسمى بالحاكى؛ تدور فوقه الاسطوانة فينبعث من النفير صوت ملائكى رائق الحس صافى النبرة يأخذ بالألباب يحلق بها فى أجواء الفضاء صعودا وعلوا؛ أشعر أننى فى دوامته كريشة نشوانة فى أعطاف ريح طرية دافئة معا؛ كأننى ملفوف فى بطانة من القطيفة الناعمة فى ملاذ لا أبغى أن أبارحه. هى اسطوانة وحيدة نادرة كان أبى يحرص على سلامتها لأن الشيخ مصطفى - على حد قوله - لا يحب تعبئة صوته فى اسطوانات كسائر القراء المشهورين؛ لكنه سرعان ما ينزل على رغبة القوم فيديرها مثنى وثلاث ورباع والقوم فى صياح وتهليل؛ فيعلق أبى قائلا فى ابتهاج: إن الله يتجلى فى صوت الشيخ مصطفى.

هو السبب المباشر وراء اكتشافى لسحر القرآن فى وقت مبكر جدا. هذه شهادة يمكن الرد بها على من يزعمون أن التغنى بالقرآن غير مستحب؛ فهذه الغنائية هى فى الواقع جزء لا ينفصل عن التركيب البيانى للقرآن؛ لسبب بسيط هو أن اللغة العربية نفسها لغة غنائية بالدرجة الأولى. إذن فهذه الغنائية القرآنية ليست من قبيل الزخرفة إنما هى التمثيل الصوتى لحالة الشعور، إذ الحرف فى الهجائية العربية منحوت من صوت الشعور الذى يعطى لهذا الحرف معناه ووجوده، فهو تمثال لحركة شعورية تبغى التواصل.

مفردات القرآن الكريم على أوتار صوت الشيخ مصطفى إسماعيل تتحول إلى صور معنوية مجسدة فى حياة كاملة، مرئية وواضحة وفى غير حاجة لمن يفسرها. أقول هذا وصوته يهدر الآن فى صدرى بقوله تعالى: «ولو كان البحر مدادًا لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربى». تتفجر هذه الصورة الرهيبة فى الخيال فإذا الصوت الموصول الترددات مرآة لمعنى أن كلماته سبحانه وتعالى لا تحدها حدود ولا يجمعها حصر وما القرآن إلا باقات من حدائق لا تنتهى.

بصوت الشيخ مصطفى إسماعيل نتعلم الخشوع للكلمة القرآنية، تصلنا رهبتها، يعمنا ثراؤها؛ تنطبع فى وجداننا، فى معانيها ينحفر الإيمان فى قلوبنا عميقا لا تمحوه زلازل أو براكين.

إذا أنت توترت أعصابك وأوشكت على اليأس من الحياة لسبب من الأسباب فابحث عن صوت الشيخ مصطفى إسماعيل لكى تسترد الهدوء ومن فوقه البهجة والأمل وحب الحياة؛ ليس لجمال صوته فحسب؛ وإنما لأنه أحد ثلاثة أصوات فى تاريخ القراءات القرآنية استطاعوا شرح معانى القرآن الكريم بأصواتهم، بتلوين الأداء الغنائى حسبما تقتضيه محتويات الآيات وما تنطوى عليه من جوهر شعور ثمين لا ينى يتجدد. ينقلنا صوت الشيخ مصطفى

إسماعيل إلى الكون الرحيب؛ إلى الآيات البينات التى يأمرنا الله بالنظر فيها جيدا لنفهم جوهر الآيات البيانية إذ أن جوهر الله سبحانه مجسد فى الكون، والكون مجسد فى مشاهد تنبىء بوضوح تام عما وراءها من قدرة إلهية جبارة وما صوت الشيخ مصطفى الا أحد هذه الآيات، تجلت في موهبته الصوتية قدرة الله وعظمته.

إذا كانت القراءة بالعين تثبت المفردات والمعانى فى الذاكرة؛ فإن الاستماع لصوت المفردات والمعانى عبر موهبة صوتية كالشيخ رفعت أو الشيخ مصطفى أو الشيخ المنشاوى الكبير يثبت المغازى القرآنية فى القلوب والمشاعر. وكان لابد من وجود أمثال هؤلاء العباقرة ليتحقق جانب من جوانب مضمون القول العظيم: «إنَّا نحن نزلنا الذكر وإنَّا له لحافظون» يخطر لى هذا المعنى كلما تذكرت كيف كانوا يعلموننا القرآن فى المدارس والكتاتيب بطريقة ميكانيكية خاطئة، غليظة، جاهلة، غير تربوية كانت «الفلقة» التى تُربط فيها أقدام الأطفال لتنهال فوقها الخيزرانه بقسوة وعنف كفيلة بتشويه العلاقة النفسية بين الطفل وهذا الكتاب السماوى المقدس. كل ما كان يهم الفقيه أو المدرس أن يحفظ الطفل الكلمات بأى شكل ليرددها كالببغاء دون آن يفهم لها معنى؛ بل إن طريقة التحفيظ نفسها كانت بدائية ممعنة فى التخلف. فبإشارة من العصا يندفع قطيع الأطفال فى صيحة واحدة يهزون جذوعهم يمينا ويسارًا فى ترتيل غوغائى النغم يجعل الكلمات تسيح على بعضها وتنضغم فى بعضها والحروف تتمدد تتمطى تتلوى فى غير ترو أو فهم، حتى لقد ظللنا السنوات فى طفولتنا ننطق الكلمتين أحيانا باعتبارهما كلمة واحدة لا نعرف متى تبدأ المفردة ولا متى تنتهى.

من هنا فإن أول علاقة صحيحة لنا بالقرآن الكريم كانت على يد القارئين من ذوى الأصول الغنائية الجميلة الذين تلألأت فى أصواتهم المفردات مفردة

مفردة وحرفا حرفا؛ مرة هكذا وأخرى فى جمل وعبارات متصلة فتتكامل الصور وتتضح المعانى؛ وإنه فضل لو تعلمون عظيم.

سررت سرورًا عظيما حينما قرأت لصديقى وأخى الشاعر الكبير كمال النجمى كتابا عن الشيخ مصطفى إسماعيل وعن حياته فى ظل القرآن، يتوج به جهوده المتواصلة فى دراسة الغناء بجميع ألوانه ومستوياته الفاضلة وعلى رأسها التغنى بالقرآن الكريم باعتباره الأب الشرعى الأساس لكل الغناء العربى. ففن التغنى بالقرآن ـ الذى تتبع كمال النجمى تاريخه وشرعيته ـ نشأ وازدهر فى مصر ازدهارا لا مثيل له فى أى قطر إسلامى آخر، وآثر فن الغناء العربى بتراث هائل وخطير. إنه فن قام بتنقية المشاعر والأحاسيس وإشاعة الصفاء فى النفوس وتخليصها من أدران الدنيا ومشاكلها المؤقتة قبل أن تستقبل كلمات الله فتنصت إليها بوجدان متفتح. حقا إن أسلوب الشيخ مصطفى إسماعيل فى القراءة جدير بعشرات الكتب والدراسات التى تبرز جمالياته. وأنى لزعيم بأن كمال النجمى بهذا الكتاب المحدود الصفحات استطاع أن يشخص هذا الأسلوب علميا، وأدبيا وتاريخيا، وأن يضعه فى المكانة اللائقة به من خريطة هذا الفن السماوى المقدس. وقد سرنى أكثر أن تلاقت رؤيتى مع رؤية كمال النجمى واتفقت آرائى مع آرائه، فكأنه قد عبر عما يجول بخاطرى بالحرف.

يقول إن التغنى بالقرآن يلتزم بأصول التلاوة والتجويد التزاما مطلقا لا تهاون فيه. ودخول الألحان على التلاوة يتم من خلال توزينات الألفاظ العربية بطريقة لا تقل دقة عن الترتيل الذى لا تدخله الألحان دخولاً ظاهرًا، مع أن هذا الترتيل الذى لا تظهر فيه الألحان تماماً الظهور هو أيضا نوع من التغنى بالألحان، بل إن تدوينه بالعلامات الموسيقية أيسر من تدوين التغنى بالألحان؛ فلا توجد نغمة مرتلة ولو أبسط ترتيل إلا دخلت تحت جنس من

أجناس المقامات، شأنها فى ذلك شأن النغمات الملحنة أعقد تلحين. ويخطىء من يظن أن التغنى بالمقامات اللحنية يخرج بالقراءة عن أصولها، فيمد الحرف غير الممدود - مثلا - فيجعله أحمادا بدلاً من أحمد؛ فهذا لا يحدث إلا من قارئ جاهل لا يحق له أن يتغنى بالقرآن، كما أن هذا القارئ الجاهل يمكن أن ينطق هذا اللفظ مشوها هذا التشويه فى قراءته العادية الخالية من الألحان؛ فالعبرة فى جميع الحالات هى بمقدرة القارئ فى أصول القراءة؛ وعسى أن يكون القارئ بالألحان أصح قراءة ممن يقرأ بغيرها. وقد جرى تهويل كثير من بعض الناس حول القراءة بالألحان، وبالغوا فى التوجس من كلمة «الألحان»؛ إلا أن الحقيقة هى أن القراءة بالألحان مثل القراءة بغيرها تصح أو لا تصح طبقا لالتزام القارئ بأصول القراءة؛ ولا تكون الألحان لعبا ولا لهوا إذا ما التزمت بتلك الأصول؛ بل تكون زينة مطلوبة مرغوبة.

تصديقا لهذا الكلام العلمى الجميل أروى هنا حادثا طريفا وقع لى ظللت أندم عليه طوال السنوات السابقة شاعرا بالذنب تجاه الشيخ مصطفى؛ ولكن عذرى أن نيتى كانت سليمة وكنت أستهدف موضوعا صحفيا مثيرا فى مطلع حياتى الصحفية: فقد أجريت حوارا مع قارئ شهير جدا وملء السمع والبصر فى أواسط الستينيات، يشغل الكثير من المراكز الرسمية ويحقق انتشارا واسعًا نتيجة لنشاطه الإعلامى والاجتماعى الكبير. ولم أكن أعلم أن فضيلته يكنّ حقدا عظيما على الشيخ مصطفى بالذات وأنه يتعقبه فى كل مكان ليشوش عليه ويأخذ الفرص. ويكيد له فى المحافل والجهات الرسمية. وحينما سألته عن رأيه فى الشيخ مصطفى وعبد الباسط وأمثالهما قال: هؤلاء ليسوا إلا مطربين وأن غير شرعية!! ونشرت هذا الكلام بموافقة رئيس التحرير رجاء النقاش أيامها. وثانى يوم من صدور العدد فوجئت بالشيخ مصطفى بنفسه يقف أمامى فى مكتبى بجلباب أبيض بسيط، والعمامة والعصا، يحمل ردًا مكتوبا. فرحتُ به جدا. خاصة أنه لم يكن غاضبا، بل نبهنى بكل رفق وروح طيبة أن هناك

من يترصدونه شأن كل مهنة يتنافس أصحابها. دخلت بالرد على رئيس التحرير، فخرج لملاقاة الشيخ والترحيب به؛ وطلب منى أن أستبدل هذا الرد بحديث أجريه معه يرد فيه على ما جاء فى الحديث السابق من افتراءات. حينئذ فوجئت بأننى أمام رجل عف اللسان دمث الأخلاق كريم النفس. وكانت دهشتى عظيمة حين أنبأنى بأنه هو الذى أدخل هذا الشيخ إلى الإذاعة وفتح له طريق الشهرة.

الطريف أن كمال النجمى يفرد فصلا كاملا ومهمًا جدا عن هذه المكيدات وعما لاقاه الشيخ مصطفى من عنت وشقاء بسببها، لكنه كان رجلا صعب المراس لا تثنيه مثل هذه الصغائر، فعاش ومات رجلا شامخ الرأس أبيا، عنوانا على شرف من هو جدير بحمل كتاب الله فى صدره.

عن أسلوب الشيخ مصطفى إسماعيل فى القراءة يتحدث النجمى حديث العالم الخبير فيقول:

سطع نجم الشيخ مصطفى لأنه أتى بالجدير فى التلاوة، وكان له أسلوبه الخاص فى التعامل مع آذان المستمعين، فكان يبدأ القراءة بصوت منخفض، ويستمر كذلك يجرب صوته ويعلو به درجة واحدة ثم درجتين ثم ثلاث درجات على السلم الموسيقى لينزل مرة أخرى لدرجة القرار.

ثم يرتفع ثانية من درجة واحدة إلى درجتين ثم ثلاث درجات ومنها إلى الدرجة الرابعة؛ وينزل مرة أخرى بصوته إلى درجة القرار.

ومن هنا يتضح له أمران: نوعية الصوت التى تختلف من يوم إلى يوم. ونوعية جمهور المستمعين أمامه، وهل هم من محبى سماع القرآن؟ أم أنهم ممن يدخلون السرادقات لمجرد التعزية ومقابلة الأصدقاء والتعرف إلى الناس؟..

وبعد أن يتضح للشيخ مصطفى هذان الأمران يضع هيكلا أو إطارًا لقراءته

فيـرتفع صـوته تدريجيـا لوضـع الأساس المقامـى لهـذا الهيـكل وتحديـد نقطـة الابتداء الفنى العلمى الذى يوافق معانى ما يتلوه . .

عندئذ يكون قد مر من الزمن عشرون دقيقة تقريبا. يرتفع الصوت مرة أخرى تدريجيا، حتى يبلغ درجة الجواب، بادئا بمقام البياتى الذى كان يعتبره أساس كل النغمات، بخلاف الرأى المعروف بأن مقام الراست هو الأساس. .

مقام البياتى هو جذع الشجرة. منه تتفرع كل المقامات. .وكان الشيخ مصطفى إسماعيل يرى بفطرته وحاسته الفريدة أن المقامات الموسيقية ما هى إلا ألوان. فمنها ألوان رئيسية كالأزرق والأصفر؛ إذا جمعتها جاء منها اللون الأخضر وهو لون فرعى. .

وكان الشيخ مصطفى إسماعيل ينتقل بين هذه المقامات الأصلية والفرعية ببراعة فائقة مع الالتزام بأصول علم القراءات ومعانى الآيات الكريمة التى يتلوها. .

وكانت قراءته تنسق هذه الألوان والاتجاهات المختلفة، وكأن أمامه قوس قزح يتأمل ألوانه فى السماء.

بـهذا الأسلـوب كـان الشيـخ مصطفـى إسماعيـل يسيطـر علـى جمهوره. .

وبهذا الأسلوب كان كلما مضى فى التلاوة اشتدت هذه السيطرة حتى يصدق بالله العظيم ويترك جمهوره الذى سيطر عليه ساعتين أو أكثر فى حالة من الإحساس بعظمة القرآن.

إن هذا الهيكل الذى يضعه الشيخ مصطفى إسماعيل لقراءته كان يختلف من ليلة إلى أخرى؛ ومن جلسة إلى أخرى.

كذلك كان يتماشى مع المقامات المختلفة فى ترتيب منظم، فيبتكـر، ويبـدع، ويفاجـىء سامعيـه وعارفـيه بمسارات فنيـة ليس لها نظير.

ولم يكن هو نفسه يعرفها، ولا سمعها من قبل من غيره، حتى أن الموسيقار محمد عبد الوهاب قال إن عنصر المفاجأة عند الشيخ مصطفى إسماعيل إن هو إلا عبقرية ينبع منها هذا الابتكار المستمر إضافة إلى صوته الذهبى.

هذا هو أسلوب الشيخ مصطفى إسماعيل كما يحدده الأستاذ كمال النجمى أما شخصية الشيخ مصطفى إسماعيل فإن القريب منها، المتمعن فى أطوار حياته، منذ مولده عام ١٩٠٥ فى قرية ميت غزال بطنطا، لأسرة من مساتير الفلاحين ذوى الأملاك، واهتمام جده المرسى إسماعيل بتعليمه القرآن منذ سمعه جده وهو طفل يلهو مغنيا؛ فعهد به إلى علماء القرية - (قديما كانت القرية موطن العلماء) - وفقهائها. ومن الكتاتيب إلى المسجد الأحمدى بطنطا؛ ثم سطوع موهبته فى القراءة منذ بواكير الصبا..

أقول إن المتمعن فى هذه الشخصية لابد أن يضع الشيخ مصطفى بين عمالقة الفنانين فى عصرنا، الذين أفادوا، ليس فى قراءة القرآن فحسب، بل وحقل الموسيقى والغناء.

لا عجب إذن أن يكون عصره عصر عماليق الغناء والموسيقى فى مصر..

ومثله مثل عبد الوهاب وأم كلثوم وسيد درويش وزكريا أحمد وغيرهم من هذا الطراز اكتشف سحر الفن فى طفولته، فاستقاه من منابعه الأصلية الثرية..

استقاه من الفولكلور الشعبى، ومن المواويل الحمراء والخضراء، ومن أنين السواقى، وحفيف الشجر وهدير المياه فى الترع؛ ومن نهر الحياة المتدفق فى الشارع والحارة والساحة وأماكن العمل.

فى مذكراته التى لم يكملها مع الأسف، يكتب الشيخ مصطفى اسماعيل بقلمه الكثير من اللمحات التى أسست حبه للفن القرآنى.

ويذكر النجمى أن أصدقاء طفولة الشيخ يذكرون أنه كان يتسلل إلى الموالد، ويمشى وراء الباعة الجائلين ليستمع إلى نداءاتهم الشجية وكانت أصواتهم تجتذبه، فيمضى وراءهم حتى يضل الطريق فى العودة إلى منزل أسرته.

مما يؤكد عمق استفادته من كل هذه المصادر الشعبية الصرفة أن طريقته فى القراءة كانت تشخيصية صرفة.

نعم، لقد ارتبطت الألحان القرآنية فى صوته بالأداء التشخيصى الخالص للمعانى والصور.

مثال ذلك قراءته لسورة يوسف، وإنى لأنصح جميع عشاقه بأن يطلبوا شريط هذه السورة - تسجيل مساجد. فهى فى تسجيل المسجد غيرها فى تسجيل الاستديو أو سرادق العزاء. ذلك أن جمهور المسجد يتفاعل مع الأداء تفاعلا إيجابيا، جدليا، فيحدث التوهج، والتجلى.

فى قراءة الشيخ مصطفى لسورة يوسف - تسجيل مساجد - يقوم صوت الشيخ بدور الكاميرا، فكأننا نتفرج فيما نحن نستمع؛ نرى كل شىء أمامنا مجسدًا، بل نرى الشخصيات مرسومة بدقة، فى مواقف درامية، ونرى الدراما حية نابضة فبالصوت يحدث القطع والمزج، واللفظة الكبيرة واللفظة الصغيرة، والقريبة والبعيدة. وفى الآية التى تذكر أن نسوة المدينة قلن لبعضهن على سبيل النميمة: امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، يرسم الأداء صورة النسوة وهن يشوحن بأيديهم فى استهزاء وتهكم. وفى الآية التى يقول فيها الإخوة إن الذئب قد أكل يوسف يتكفل الأداء بالكشف عما فى نفوس الإخوة من مراوغة ومداهنة وكذب؛ وهو يؤدى هذه الآية بعدة ألحان، وينطق مفردة الذئب بعدة لهجات، ليرتسم فى أنظارنا مشهد الإخوة كلهم وكل واحد قد نطقها بطريقة

تتفق وشخصيته. وذلك يؤكد أن الشيخ مصطفى قد استفاد من فن التمثيل ومن المسرح الغنائى فائدة كبيرة.

وثمة خصيصة فى شخصية الشيخ مصطفى نراها مهمة فى إلقاء الضوء على فنه. تلك هى أنه بعد أن تحدد طريقه فى الحياة بأن يكون قارئ قرآن، بل حتى وهو يحقق شهرة كبيرة فى محافظة الغربية، لم يتوقف عن المشاركة فى ألعاب القرية. وكانت لعبة «الحكشة» - أى تبادل ضرب الكرة على الأرض بأقحف الجريد - هى لعبته المفضلة فى الأجران فى ضوء القمر. لذلك لم يكن غريبا على رجل هذه صفاته وخصائصه أن يتحول القرآن الكريم على صوته من نص دينى مقدس إلى حياة كاملة نراها ونحسها ونتفاعل معها.

❑ ❑ ❑



الشيخ محمود خليل الحصرى

الأرغـول

استطالة الوجه بحردة الصدغين كحردة ياقة القميص تصنع ذقنا مدببا؛ تعل الوجه قريب الشبه من سلة حب العزيز، أو سلة الحمص قبل تخييط حافتها العليا؛ إذ تبدو العمامة المستطيلة بشالها الأبيض الشاهق كقطعة من حلاوة المولد موضوعة فوق الحمص.

لا غرو فصاحب الوجه أحمدى، أى أنه من طنطا، يعنى من رحاب السيد أحمد البدوى ـ باعتباره أشهر الموالد على الإطلاق وأكثرها شيوعا وعلو صيت ـ قد أثر فى شخصيات جميع أبناء الغربية بشكل أو بآخر؛ فانطبعت تفاصيله ومفرداته على وجوههم وسلوكهم. وليس غريبا أن معظم الفنانين أهل النغمة والكلمة والأداء التمثيلى من أبناء طنطا ـ وصحيح أن طنطا كانت فى يوم من الأيام تشهد احتفالا موسيقيا كبيرا تقيمه كنائسها كل عام وتدعو إليه أشهر العازفين وأكبر الفرق الأوركسترالية ومشاهير القادة ماسكى عصا المايسترو، ويستمر المهرجان أسبوعا كاملا أو أكثر فى حفلات مفتوحة يشهدها أبناء المدينة وضيوفها، لتظل أصداء المهرجان قائمة بين الناس حتى حلول المهرجان القادم؛ مما أشاع بين أبناء المدينة ثقافة موسيقية وذوقا عاليا وحسًا رفيعا كان من

نتائجه الإيجابية أن خرج من بين أبناء المدينة عمالقة أثروا فى حقلى الموسيقى والغناء من أمثال محمد فوزى وهدى سلطان ومحمد حسن الشجاعى وأحمد الحفناوى وغيرهم.

صحيح هذا والصحيح أيضا أن مولد السيد البدوى كان بمثابة الساحة الكبرى التى ترعرعت فيها فروع الغناء الدينى والشعبى من التواشيح والمدائح والمواويل والأوبريتات الهزلية؛ مما أشاع مناخا غنائيا موسيقيا عاما يشارك فيه المبدع المحترف والمتذوق فى الإبداع؛ فمعظم المبدعين - إلا قليلا منهم - من الهواة الذين لهم مهن يتعيشيون منها؛ ويمارسون فن الغناء والموسيقى للتعبير عن مشاعرهم الخاصة وهى أكثر غِنىً وطزاجة من فن المحترفين الذين يكررون أنفسهم باستمرار.

ومن أكثر ما أشاعه مولد السيد البدوى فى أبناء الغربية هواية قراءة القرآن الكريم؛ فكل من اكتشف حسن صوته وحلاوة حسه اتجه تلقائيا إلى قراءة القرآن بدلاً من الغناء لأنه الأكثر مدعاة للاحترام بين الناس. ولو بحثنا فى سِيرَ حياة أشهر المقرئين لوجدناهم جميعا من محافظة الغربية؛ مثل الشيخ مصطفى إسماعيل، والشيخ محمود الحصرى.

وجه الشيخ محمود خليل الحصرى مميز بين وجوه جميع المقرئين، ومعروف بين فئات كثيرة من العامة. هل ذلك لأنه أكثرهم شهرة أم لأنه أنشطهم إعلاميا؟ أم لأنه شيخ المقارئ المصرية؟ أم لعديد المراكز الشرفية التى احتلها فأضفت عليه وجاهة وأبهة وبُعْدَ صيت؟..

هو وجه تعروه دهشة أبدية. دهشة تتمركز فى عينين ضيقتين نفاذتين من خلف عدستى منظار طبى سميك الإطار؛ منظار عصرى تراه على أوجه الشباب من المثقفين وغيرهم؛ يستقر على أنف طويل نائم على تخوم شارب كثيف أبيض الشعر كجعران فرعون من الحجر الجيرى عليه نقوش بارزة بالهيروغليفية.

الصدغان مصفوطان ممسوحان، محاطان بلحية خفيفة كحبل مبروم من التيل حول زمزمية ماء. ولهذا فالوجه دائما مرطب كقُلة ماء تحت نسيم شفق ربيعى معلقة فى مشربية فى حارة عتيقة ضيقة من حوارى مدينة طنطا.

ليس على صفحة هذا الوجه المشدود كجلد الطبلة سوى تعبير الدهشة الممزوجة بالاتعاظ؛ كأنه فى حالة اتعاظ سرمدية؛ لا ينى يرى أو يسمع فيندهش فما تلبث الدهشة حتى تتضخم فى الموعظة الحسنة التى لابد قد وصلته.

من هنا فهى تبدو كدهشة مقموعة؛ قمتها الموعظة التى لا ينى يستقيها من كل مدهش ومثير حواليه؛ سيما وأنه قارئ يحتفظ ببداوته فى عصر التكنولوجيا والأقمار الصناعية والتمثيل والسينما والتليفزيون والراديو.

نظرة العينين ساقطة قليلا إلى أسفل، نكاد نرى خيوط اتصال خفية بين العينين وأصابع اليدين المستطيلة بشكل لافت للأنظار. فهو إذا تكلم أو أبدى دهشته رفع يديه فاردا أصابع كفيه كالمذراة، كأغصان شجرة الصبار.

إذا تأملنا قعدته بنظرة العينين وحركة اليدين واستطالة الأصابع تداعت فى أذهاننا صورة أبيه أو جده الحصرى، الذى كان شغلته صنع الحصائر. وبما أننى كنت أتعلم هذه الصنعة فى صغرى فإن قعدة صانع الحصائر فوق شبكة الدوبارة المشدودة على نول أرضى تبزغ من خيالى كلما رأيت الشيخ محمود خليل الحصرى. ولابد أن الجينات الوراثية قد اعتمدت فى نسل الجد الأكبر ضرورة أن تكون الأصابع بهذا الطول المفرط، وأن تكون مرتبطة فى حركتها بحركة العينين وبالقعدة المريحة، حيث تمتد الأصابع فتسحب عود «السمار» ـ نبات كالبردى ـ الطرى المشقوق، ثم تمرره بين خيوط الدوبارة كإبرة تخيط فى ثوب، ثم يلوى نهاية العود ليعود به فى عدة غرزات لضبط حافة الحصير وإحكامها، ثم يسحب المضرب المثبت بين الخيوط كمرينة من الخشب الثقيل الناعم، يضرب به العود حتى يلحمه بما سبقه.

قد سألت الشيخ الحصرى ذات يوم عن مدى ارتباط لقبه بمهنة صانع الحصائر فأكد لى أنها كانت مهنة الأب والجد. وليس من الضرورى أن يكون الشيخ قد مارسها لتترك بصمتها على حاشيته الشخصية؛ فالثابت أن المهن المتأصلة فى بعض العائلات لا تترك أثرها على ممارسيها فحسب بل تتركه فى جينات الوراثة نفسها كخبرة مكتسبة تحرص السليقة الإنسانية دائما على الاحتفاظ بها.

لم يكن الشيخ يأنف من أى شيء يتعلق بماضيه فإنه لشيء مشرف للإنسان أن يصعد بنفسه سلم النجاح من القاع إلى القمة متخطيا كل العقبات والحواجز دون تفريط فى شيء من قيمه وأصالته ومبادئه. وهكذا كان الشيخ الحصرى صاحب قصة كفاح مجيدة حققت له هذه المكانة البارزة وتوجته نجما كبيرا مرموقا فى جميع أنحاء العالم بعامة، والعالم الإسلامى بخاصة.

يختلف بعض المستمعين حول صوت الشيخ محمود خليل الحصرى وطريقة قراءته. بعضهم شديد الإعجاب به. وبعضهم الآخر لا يميل إليه. بعضهم الثالث يرى أنه متميز إلا أنه ليس فذا.

على أن دائرة الاختلاف لا تتجاوز جمهور القاهرة..

أما فى ريف مصر، من أقصاه إلى أقصاه، من الصعيد الأعلى إلى آخر حدود الدلتا؛ فإن الشيخ محمود خليل الحصرى بالنسبة لهم يعتبر «مزاجا» خاصة يدمنه الناس إدمانًا.

ترى ما هو السر فى ذلك؟..

نسبة كبيرة من أسباب هذا الخلاف ترجع إلى سوء حظ الشيخ الحصرى رغم أنه قد حقق كل هذه الشهرة وهذا النجاح الأدبى والمادى.

ذلك أن الشيخ الحصرى قد عاصر مجموعة ممتازة من أصحاب الأصوات المطربة، الزاعقة فى الحلاوة، من أمثال بلدياته الشيخ مصطفى إسماعيل

والشيخ عبد الباسط عبد الصمد والشيخ محمد كامل يوسف البهتيمى والشيخ منصور الشامى الدمنهورى والشيخ عبد الفتاح الشعشاعى والشيخ محمود على البنا وغيرهم.

هؤلاء المشايخ العظماء ساعدتهم أصواتهم القوية الشجية على اعتماد الأداء الغنائى بصورة أو بأخرى، بدرجة أو بأخرى؛ وعلى وجه خاص كل من الشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ عبد الباسط.

قراءتهم كانت محكومة بالمقاييس العلمية المعروفة؛ تتبع أصول القراءة كما أصلها علماء القراءة من أمثال حفص وورش وغيرهما. إلا أن الطابع الغنائى فى أصواتهم - وهو طابع متأمل فطرت عليه حناجرهم ولا يملكون منه فكاكا - أضفى على قراءتهم لونا من التطريب الغنائى، أو الغناء التطريبى؛ ذلك الذى يقود الجماهير إلى الهياج العاطفى والهتاف من فرط الشعور بالطرب؛ مما قد يصرف الأذهان - فى رأى المعارضين لهذه الطريقة - عن التأمل والتعمق فى المعانى القرآنية العميقة التى تتطلب استقبالا على أرض من الهدوء والتروى.

هذا فى الواقع هو رأى الشيخ الحصرى نفسه..

أذكر أننى فى أواخر السيتنيات أجريت معه حوارًا حول قيامه بتسجيل المصحف المرتل، فأدلى فيه بتصريحات تضمنت رأيه السالف الذكر آنفا. فإذا بالحوار يثير ثائرة جميع المشايخ. تصدى للرد عليه كل من الشيخ مصطفى اسماعيل والشيخ عبد الباسط عبد الصمد. ومن أسف أن رد كل منهما لم يكن موضوعيا علميا تماما بقدر ما عكس ما بين أبناء المهنة الواحدة - شأن كل مهنة - من إحَنٍ شخصية.

أيا كان الأمر فإننا نعتقد بأنه لا خلاف على أن الشيخ الحصرى كان من قراء الطبقة الأولى الممتازة؛ عن جدارة واستحقاق.

ولقد أتيح لى الاقتراب من معظم مشايخ ذلك الزمان، من خلال حوارات عديدة أجريتها معهم، لأن كل واحد منهم كان يمثل لى عالما قائما بذاته حيث

أننى أعجز عن المفاضلة بينهم؛ فكل منهم يعطى للقراءة ذوقا خاصا وإحساسا خاصًا وتأثيرا خاصًا؛ وكل منهم يسد فى نفس المتلقى احتياجا عاطفيا خاصًا.

أشهد - والشهادة لله - أن الشيخ محمود خليل الحصرى كان أكثرهم علمًا، وخبرة بفنون القراءة كان على وعى حقيقى واسع بعلوم التفسير والحديث، وله عدة مؤلفات مهمة جدا فى علم القرآن نشر معظمها المجلس الأعلى للشئون الإسلامية.

إضافة إلى ذلك لمست أنه كان على وعى بأمور السياسة وشئون الحكم وأنظمة الدول؛ ولديه حِسّ مرهف بالأدب، وأدب الرحلات على وجه خاص، بل إن له لبعض تجربة فى كتابة بعض ملحوظات عن بعض رحلاته الكثيرة بين ربوع العالم الإسلامى. وكانت دائرة معارفه واسعة، متنوعة؛ مما يشى بأنه حينما يسافر إلى بلد إسلامى فى إفريقيا أو آسيا، أو بلد أوروبى فيه جاليات إسلامية، كان يهتم بتحصيل المعلومات الكثيرة عن البلد، وعن طبيعة الحياة فيها، ونوعية العلاقات، وأنماط السلوك. وكان إلى ذلك مغرما بالأرقام كصيغة من الصيغ الخبرية؛ كما لو كان بداخلهِ صحفى محبط، أو رحالة قديم من طراز ابن جبير وابن بطوطة. إذا حدثك عن بلد من البلدان التى زارها يحرص على استخدام الأرقام، كأن يقول لك مثلا إن مساحتها تبلغ كذا من الكيلو مترات، أو إنهم ينفقون كذا مليون دولار على الشىء الفلانى من المأكل أو الملبس أو المشرب.. الخ الخ. حديثه ليس مجرد حديث رقمى جاف مصمت؛ إنما هو حديث ملىء بالحيوية، والحماسة، والحميمية، ولذة نقل المعلومة، والتلذذ الطفولى بدهشة المتلقى من المعلومة. ومثل هذا النمط من المتحدثين العرب تلمس عنده خبرة بعلم الفراسة، وبالحدس الإنسانى، حتى وإن لم يكن قد درس هذا أو ذاك دراسة علمية؛ إنما هى الفطرة الإنسانية، حيث يتبين لك أن المتحدث يعرف جيدا أين موقفك من سياق الحديث، ويحد من توقعاتك فيوظفها فى العمل على تشويقك وإثارة انتباهك، يؤجل التصريح بشىء ويقدم آخر حتى يمهد لإمتاعك وإثارة فضولك للبقية.

هكذا كان الشيخ الحصرى، فلاح مستنير حصل قدرا كبيرا من العلم المنهجى فى الأزهر، وقدرا كبيرا من الثقافة العامة من خلال قراءات متنوعة للعقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم وهيكل والمازنى وأحمد شوقى وأحمد حسن الزيات وفريد أبو حديد وعلى الجارم. كذلك كان قارئًا جيدا ومثابرا للصحف بجميع أنواعها ومستوياتها؛ من الصحافة الثقافية الأدبية كمجلات الهلال والعربى والرسالة والثقافة، إلى الصحافة السياسية الاجتماعية أسبوعية كانت أو يومية. وحين تدخل صالون بيته فى حى العجوزة ـ وهو أشبه ببيت العمدة فى ارتفاع بابه عن الأرض بدرجات كثيرة واتساع شرفاته المطلة على الشارع وانغلاقه فى نفس الآن ـ ترى على ترابيزات الصالون مجلات آخر ساعة والمصور وروزاليوسف والاذاعة وصباح الخير والكواكب إلى جوار الأهرام والأخبار والجمهورية والمساء. وفى العادة يبادرك بمجرد الجلوس: هل قرأت الأهرام اليوم؟ ألم يلفت نظرك الخبر الفلانى؟ إن جريدة الأخبار أوردته بتوسع أما الجمهورية فتجاهلته! ترى ما السر فى ذلك؟ يا أخى شىء عجيب ما كتبه فلان الفلانى فى مجلة روز اليوسف! ثمة حديث جميل فى مجلة المصور فى عددها الأخير لعلك انتبهت إليه! إن أحمد بهاء الدين ليس سهلا إنه دُقرم.. إلخ إلخ.

لست فى حاجة للتأكيد على أننى من أشد عشاق الشيخ مصطفى إسماعيل والشيخ عبد الباسط وكل من وضعهم الشيخ الحصرى فى عداد المطربين كمطربين بالدرجة الأولى وبالدرجة الثانية قارئين؛ فقد سبق أن سجلت هذا العشق كتابة. إلا أننى فى نفس الوقت أعترف أن رأى الشيخ الحصرى له أهميته الكبيرة بحيث لا يمكن تجاهله أو الغض من شأنه.

فى هذا الصدد لا نسى أن الكثيرين من علماء القراءة يؤثرون طريقة الترتيل ويعتبرون أنها الصحيحة والأكثر شرعية.

يقول الشيخ الحصرى فى إيثاره لهذه القراءة الترتيلية إن الترتيل يجسد المفردات تجسيدا حاسما قاطعا لا لبس فيه كما قد يحدث عند الأداء الغنائى

الصرف حين تخضع المفردة للتلحين الغنائى بما يتعارض مع إيقاعها الصوتى الضرورى الذى لابد منه لتشخيص المعنى، ذلك الذى لا تكتمل صورته إلا بتجسيد المداليل التى ترمى إليها المفردات وهى فى أصلها مداليل صوتية بمعنى أن الحرف الهجائى العربى ليس إلا تشخيصا لصوته عند النطق به. وإذا كنا فى الأداء التطريبى نشعر بنشرة مصدرها الإشباع التطريبى؛ فإننا عند الترتيل نشعر بالخشوع والرهبة والورع مصدره الإشعاع المعنوى للقرآن.

إن الترتيل يضعنا مباشرة فى مواجهة النص القرآنى؛ يضعنا فى موقف الاستماع الإيجابى؛ فى مجادلة عقلانية صرفة، تضع المستمع أمام شعور بالمسئولية.

وإذا كانت جماليات الأداء الغنائى التطريبى تضفى على معانى الرهبة والروع غلافا من البهجة والفرح؛ فإن جماليات الأداء الترتيلى هى الأصعب والأدق، لأن مصدرها الأول والأخير هو المعنى القرآنى وليس الموسيقى.

الترتيل - إذن - ليس مجرد قواعد يمكن أن يتعلمها كل إنسان ليصبح بذلك أحد القراء المعتمدين المؤثرين. إنما الترتيل فن بقدر ماهو علم، يلزمه موهبة فطرية قبل الدراسة. هو فن غاية فى الدقة والتعقيد والصعوبة؛ ليس فحسب لأنه يتطلب دراسة متبحرة فى فقه اللغة ولهجات العرب القدامى وعلم التفسير وعلم الأصوات وعلم القرآن؛ وإنما لأنه يتطلب إلى ذلك صوتا ذا حساسية عظيمة، وقدرة فائقة على التقاط الظلال الدقيقة جدا لجرس الحرف، وتشخيص النبر، واستشفاف روح الوحى التى يعمر بها الكون حيث أن الله يوحى للإنسان وللنبات وللجماد والطير.

والحق أن الشيخ محمود خليل الحصرى كان يملك هذا الصوت؛ بل كان صاحب صوت فذ، قلما يتكرر فى جيل واحد.

لم يكن الشيخ عاجزا عن الأداء الغنائى التقليدى المستفيد من فن الموسيقى. ولقد عرفناه فى مطلع حياته متألقا متميزا فى هذا التيار من الأداء إلا أن الوهج المتألق فى أدائه كان مستمدا من موسيقى القرآن ذاتها.

عبقرية الأداء عند الشيخ الحصرى تقوم على إحساسه اليقظ جدا، المرهف جدا، لموسيقى القرآن. وهى موسيقى داخلية موضوعية تجعل من البيان القرآنى سيمفونية بيانية صوتية تترجم المشاعر والأصوات والأشياء؛ تحيل المفردات إلى كائنات حية. ففى آيات القسم - مثلا - نستشعر من خلال الإيقاع الصوتى للكلمات فى ترتيل الشيخ الحصرى، الفخر بالأشياء المقسوم بها، ومدى قدسيتها وأهميتها. نستشعر كذلك طبيعة الشيء نفسه مرتبطا بمدلول القسم ومناسبته: «لا أقسم بهذا البلد.. وأنت حل بهذا البلد.. ووالد وما ولد.. لقد خلقنا الإنسان فى كبد.. أيحسب أن لن يقدر عليه أحد..» إلى آخر الآيات الكريمة». إذ يؤدى الشيخ الحصرى هذه الآيات ترتيلا خاشعا موهوبا نشعر بموسيقى الطمأنينة منبعثة من القدرة الإلهية. وفى الآيات التى تصور الجنة نشعر - فى نفس الترتيل - باسترخاء العبارات كأنها الموسيقى الحالمة النشوانة بروح الخلد: «يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق..» إلى آخر الآية الكريمة. أما الآيات التى فيها أمر إلهى واجب النفاذ، فعباراتها فى الترتيل الحصرى جازمة، حازمة، حاسمة، ساكنة الإيقاع، غير قابلة للمد يعنى بدون نقاش، يعنى حتمية الاستجابة للأمر بغير تردد: «قل هو الله أحد، الله الصمد.. إلى آخر السورة الكريمة.

هذه الموسيقى الداخلة كان الشيخ الحصرى بارعا فى قراءة نوتتها وفك رموزها بصوته الشبيه بصوت الأرغول فى حدة قراراه وحدة جوابه معا وفى الحالتين مثير للشجن والرهبة والإحساس بالجلال وبالجلالة.

كان صوته أقرب الأصوات إلى البداوة، والبكارة الإنسانية الدسمة السخية. كان صوتا صحراويا ونيليا معا، مدويا تهتز من ذبذبته رمال الصحراء وقمم الجبال والكثبان؛ وتحتضن رنينه الوديان والبوادى.

كان صداَّحا؛ ينضح ورعا وتقوى، ويفيض بالصدق..

الأبدع فى كل ذلك أنه كان صوتا بيانيا بليغا، تتفسر على نبراته المعانى؛ فكأنه لا ينطق المفردات بل ينطق المعانى؛ هو إلى ذلك كله صوت طبيعى لا

استعارة فيه ولا زخارف مكتسبة، كجمال الفتاة الريفية البكر ساحر بغير مساحيق. ولهذا كان يأخذ طريقه إلى القلب مباشرة فيزلزل النفس بروعة الإيمان.

سيظل صوت الشيخ محمود خليل الحصرى يضعنى فى موقف الصحو مبكرا للسعى فى مناكب الحياة بين شوارع قريتى قرية الأربعينيات العظيمة السابحة فوق أمواج من الطهر والبراءة، اللبن والعسل، وثمة مذياع فى بيت فى دكان فوق سطح فوق مصطبة فى كوخ فى أى مكان، ينبعث منه صوت الشيخ الحصرى بالمصحف المرتل كأنه يعلن على الناس مولد الصباح، وما فى صدر الله من جنات فساح.

❑ ❑ ❑

الفهـرس

❑ ❑ ❑

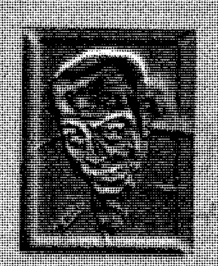


هذا كتاب تحفة أدبية رائعة ، يتضمن عصارة فكر وقلب كاتب يحب مصر ولأبنائها البررة من صناع حضارتها الحديثة .. عرض لنا فيه خمساً وعشرين شخصية بارزة متميزة في مجالات الأدب رواية وقصة وشعراً وزجلاً .. والفن التشكيلي رسماً ونحتاً .. والألحان المطربة موسيقى وغناء .. والفنون السينمائية إخراجاً وتمثيلا .. والفقهاء العظام من مجودي القرآن الكريم قراءة وترتيلا .

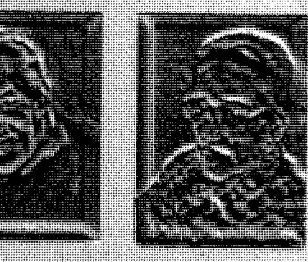
ووصفهم الكا[illegible] خيري شلبي « بأنهم زهور الوطن ، طرحها شجر الإ[illegible] على امتداد قرن من الزمان الخصيب درجنا على تسميته بالقرن العشر[illegible] ، وزهور الوطن المروية بعرق الإنسانية لاتعرف الجفاف ولا يعرفها الذبول .. بل تبقى حتى الأبد حية فواحة بالشذى والعبير تفسح فينا ، وفي قابل الأجيال .

وبأسلوبه الشيق الجذاب يعرض لنا الأستاذ خيري شلبي كل الملامح والخصائص والسير العطرة للشخصيات الخمس والعشرين الذين تضمنتهم صفحات هذا الكتاب الممتع .

الناشــــر











تصميم الغلاف : محمد قطاوى